ISSN 0130-6405

УЗ 4

ИСКУССТВО КИНО

Валерий Тодоровский, лидер рейтинга «Киноэлита о киноэлите». См. «Искусство кино», 1996, № 5

ИСТОРИЯ, КОТОРУЮ МЫ ОБРЕТАЕМ

Столетие кино в России в контексте наших дней — это великое прошлое, проблематичное будущее и все еще не структурированное настоящее. Мы сделали акцент на прошлом, посвятив людям, фильмам и событиям, оставившим яркий след в истории отечественного кино, бóльшую часть журнальной площади. Итак, история кино. Интерес к ней сегодня такой, будто мифическая Атлантида наконец-то поднялась из глубин. Таков эффект деидеологизации общества, слава Богу, созревшего для того, чтобы аутентично отнестись к собственной истории и к собственной культуре. Наши исторические штудии — это актуализированная история, где реалии прошлого предстают сквозь сложную оптическую систему, которая и есть Современный Взгляд. Иногда это очень личная история, предлагающая свою субъективную версию исторических событий. Собранные материалы потянули на две журнальные книжки, и тогда родилась идея двухтомника. Для удобства чтения содержание дублируется в обеих книжках.

СОДЕРЖАНИЕ

ВЕЛИКИЙ НЕМОЙ

Монологи: 6
Иосиф Прут, Юрий Норштейн, Иван Дыховичный, Олег Ковалов, Александр Хван
Наталья Нусинова, Юрий Цивьян. **Взгляд друг на друга** 20

РУССКИЙ ВОПРОС

Заметки о русском: 28
Олег Басилашвили, Алексей Герман, Александр Княжинский, Виктор Мережко, Глеб Панфилов, Наталия Рязанцева, Сергей Сельянов, Нина Усатова
Игорь Виноградов, Владимир Новиков. **Советская культура – нонсенс?** 44
О.Ковалов, С.Сельянов. **Русская идея** 52
Андрей Еремин. **«Русская идея» и Русское Православие** 62
Лилиана Малькова. **Вертов, Ленин и мы** 66
Сегида-инфо 73
Список Кудрявцева (2) 77

«МЫ РОЖДЕНЫ, ЧТОБ СКАЗКУ СДЕЛАТЬ БЫЛЬЮ...»

Елена Стишова. **Мифы сбывшейся утопии** 94
Лев Аннинский. **Феноменология советского кино** 95
Евгений Добренко. **«До самых до окраин»** 97
Ханс Гюнтер. **Большая семья** 103
В.Михалкович. **Отче наш, советский...** 109
С.Добротворский. **Тело власти** 113
Елена Стишова. **Труба архангела, или Звук власти** 117
Д.Быков. **Блуд труда** 121
Петр Вайль. **Кубанские казаки в поисках радости. Быт** 127
Нина Цыркун. **Шпионы и мы** 131
Зара Абдуллаева. **Любовь** 135
В.Матизен. **Арифметика идеомифа** 141
Олег Аронсон. **Советский фильм: неродившееся кино** 144

«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА

Татьяна Окуневская. **Татьянин день** 148
Summary 159

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН — СУПЕРЗВЕЗДА

С.Эйзенштейн.
Сокровище

Н.Клейман, О.Косолапов, Н.Сиривля.
Эйзенштейн сегодня

Анна Королева.
Швы и нити

Ефим Левин.
Об Эйзенштейне

«Бойцы вспоминают минувшие дни»

Т.Шуваева.
Архивный кинодокумент

РЕЖИССЕРЫ О РЕЖИССЕРАХ

Этапы большого пути

МЫ ТАК ЛЮБИЛИ ДРУГ ДРУГА

Валерий Ахадов, Карен Геворкян, Рустам Ибрагимбеков, Эльёр Ишмухамедов, Николай Мащенко, Вячеслав Никифоров, Толомуш Океев, Ермек Шинарбаев

КИНОЭПИСТОЛЯРИЙ

Леонид Оболенский.
Самый простой выход

Леонид Оболенский.
«Сундук воспоминаний»

Леонид Оболенский.
Рядом прошел

Анель Судакевич.
Портрет моей судьбы

Всеволод Пудовкин.
Письма не о любви

Сегида-инфо

Список Кудрявцева (2)

Киноэлита о киноэлите

ЕСЛИ БЫ ЗНАТЬ...

Д.Быков.
Крушение поезда

Если бы знать:

Владлен Гордиенко, Максим Евстифеев, Дмитрий Земченков, Александр Иконников, Роман Индык, Александр Кондуков, Кирилл Лашкевич, Сергей Лозница, Марат Магамбетов, Александр Наумов, Григорий Рудаков, Владимир Свергоцкий, Михаил Трофименко и режиссеры мастерской документального и телефильма

«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА

Татьяна Окуневская.
Татьянин день

Summary

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года

Учредители:
КОМИТЕТ РФ ПО КИНЕМАТОГРАФИИ (РОСКОМКИНО),
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ,
СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ РОССИИ,
КОНФЕДЕРАЦИЯ СОЮЗОВ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ,
РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО»

Главный редактор
Даниил ДОНДУРЕЙ

Зам. главного редактора
Лев КАРАХАН

Ответственный секретарь
Лариса КАЛГАТИНА

Редакция
Ситора АЛИЕВА
Светлана ГАЛАГАН
Леонид ГУРЬЯН
Мария ДОБРОХОТОВА
Людмила ДОНЕЦ
Нина ЗАРХИ
Ирина ЗАХАРОВА
Татьяна ИЕНСЕН
Людмила МИШУНИНА
Ирина НИКОЛАЕВА
Наталья СИРИВЛЯ
Елена СТИШОВА
Людмила ТРОНИНА
Нина ЦЫРКУН
Петр ШЕПОТИННИК
Галина ЭЛЬКИНА
Светлана ЯРОШЕВСКАЯ

Художественное оформление
Сергей ЛИФАТОВ

Компьютерная верстка
Наталия КУДРЯВЦЕВА

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79

Сдано в набор 22.05.96
Подл. к печати 24.06.96
Формат бумаги 70 x 100 $^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон
Печать офсетная
Печ. л. 10
усл. печ. л. 13,32, уч. изд. л. 15,46

Журнал зарегистрирован
в Министерстве информации РФ
№ 01632 от 7.10.92

Заказ 103
АО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются

© Журнал «Искусство кино», 1996

ВЕЛИКИЙ НЕМОЙ

Вера Холодная

Иван Мозжухин

МОНОЛОГИ

Нынешнее увлечение современных режиссеров и критиков
немым кинематографом очевидно.
В поисках новой образности кинематографисты обращаются
к хорошо забытому старому, обнаруживая вновь явленную потребность
в ярко выраженной экранной пластике,
в эстетической самодостаточности киноизображения.
Мы обратились к художникам разных поколений
с просьбой поделиться своими размышлениями о том,
насколько актуален опыт немого кино
для сегодняшнего русского кинематографа.

«Последнее танго», реж. Вячеслав Висковский

«Лунная красавица», реж. Евгений Бауэр

Иосиф Прут,
кинодраматург

Я родился еще в самом начале XX века. Был свидетелем первых лет кинематографа. И для меня Великий Немой является частью русской культуры. Ведь по сути именно в русском немом кино нашлись люди, разглядевшие в кинематографе не аттракцион, а искусство. Они взглянули окрест и постарались в своих фильмах не только отразить жизнь, но и сделать лучше людей и мир, в котором они живут. Хотя общеизвестно, что кинематограф поначалу напугал людей.

Я помню свой первый поход в кино. Это случилось в Ростове-на-Дону. Директором кинотеатра был наш родственник, и он посадил меня с няней в первый ряд. Фильм назывался «Прибытие поезда». Да, да, тот самый, люмьеровский. Когда зажегся экран и поезд пошел на зрителей, няня схватила меня и увела из зала. Она всерьез испугалась и была уверена, что поезд нас задавит. Так что «испуг», неоднократно описанный в кинолитературе, — это и мой личный опыт.

Кино не сразу поняли. Оно постепенно проникало в сознание людей. Насколько я помню то время, иностранные фильмы, шедшие в прокате, были в основном развлекательными, хотя были и Макс Линдер, и Бастер Китон, и Чарли Чаплин. Русское же кино началось сразу как искусство воспитательное, как воспитание чувств. Комедий в то время в русском кинематографе было не много. В Европе — смеялись, в России — переживали. У нас кинематограф воспринимали как советчика, как аналог жизни, а не игру. Кроме того, русские фильмы, на мой взгляд, открывали для зрителей те стороны жизни, каких люди не знали, какие были для них недоступны, к каким они стремились. Каждый участник фильма — сценарист, режиссер, актер — уже тогда, на заре кино, понимал, что своим трудом он, «воспитывавший чувства», компенсирует зрительскую жажду благородства и нравственности.

Я пришел в кино во время гражданской войны. Написал сценарий «Два мая». Это история о том, как праздновали Первомай при «белых» и при «красных». Фильм поставил режиссер Кашевский.

Примерно в это же время в кино пришло огромное количество новых, талантливых людей. Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Кулешов, Козинцев и Трауберг, Эрмлер, Барнет... Какие имена! Они и сделали кино важнейшей русской культурой XX века. Их картины имели гигантский успех, и мы смотрели их по нескольку раз. Каждый поход в кинотеатр в те годы был чем-то радостным. Встреча с экраном давала людям

«Барышня и хулиган», реж. Евгений Славинский, Владимир Маяковский

силу жизни и вселяла веру в то, что жизнь эта будет лучше.

Русское немое кино, собственно, являлось для моего поколения всей жизнью. Его счастье заключалось в том, что тогда рядом не было телевидения. Развитию Великого Немого ничто не мешало. Людей, приходивших работать в кино, вскоре узнавала вся страна, все ждали, когда появятся их новые работы. К счастью я знал всех кинематографистов того времени, со многими из них даже дружил: с Яковом Протазановым, Всеволодом Пудовкиным, Львом Кулешовым, Натаном Зархи, Александром Ржешевским, Олегом Леонидовым. Собственно говоря, я и пришел-то в кино благодаря Леонидову: был журналистом, а он меня чуть ли не силком стал учить работе в кинематографе. А Кулешов меня даже снял однажды, правда, со спины в эпизоде драки в «Необычайных приключениях мистера Веста в стране большевиков».

Вообще в немом кино все хотели делать все. Я был участником фильмов как сценарист, как актер и даже как режиссер. Однажды я поехал с оператором Фильшиным на съемки и фактически поставил «Сказку о зеленом золоте». Это была картина о наших лесах, о том несметном богатстве, которым владеет Россия.

Вспоминается и такой случай, когда я стал персонажем фильма. Я написал сценарий «120 тысяч в год». Режиссером был И.Черняк, а главная роль предназначалась для Игоря Ильинского. Я сдал сценарий, получил гонорар и уехал отдыхать в Крым. Фильмы тогда делали за месяц, и когда я вернулся в Москву, лента была уже готова. Я пошел в кинотеатр посмотреть ее и был изумлен. Вместо И.Ильинского главную роль играла... В.Марецкая! Как это так?! Мужскую роль переделали на женскую? Оказывается, все было очень просто: Ю.Завадский, муж Марецкой, уговорил Черняка снять свою жену. Ильинский, естественно, решил, что я дал на это согласие. Затаил на меня обиду. И через год или два на экраны вышел фильм «Механический предатель», где Ильинский играл роль управдома — абсолютного болвана. Герой этот носил фамилию Прут. Так актер расквитался со мной...

Я лично все же слишком люблю звуковое кино. Там — титры, а здесь — русская речь. Естественно, все лучшее, наработанное в немом кино, было перенесено в звуковой кинематограф — прежде всего, внимание к пластике, когда крупный план содержателен и выразителен, когда монтаж — способ мирочувствования, а не склейка пленки. Так что немое кино сделало свое дело — создало фундамент великого русского кино — и отмерло. Мы к нему уже не вернемся никогда, ибо вернуться к немому кино — все равно что вооружить современную армию оружием Рюрика и Святослава. Но вспоминать его мы будем всегда, ибо с ним связана наша жизнь, наша работа, наши эмоции, наше «начало».

«Поликушка», реж. Александр Санин

Юрий Норштейн,
режиссер

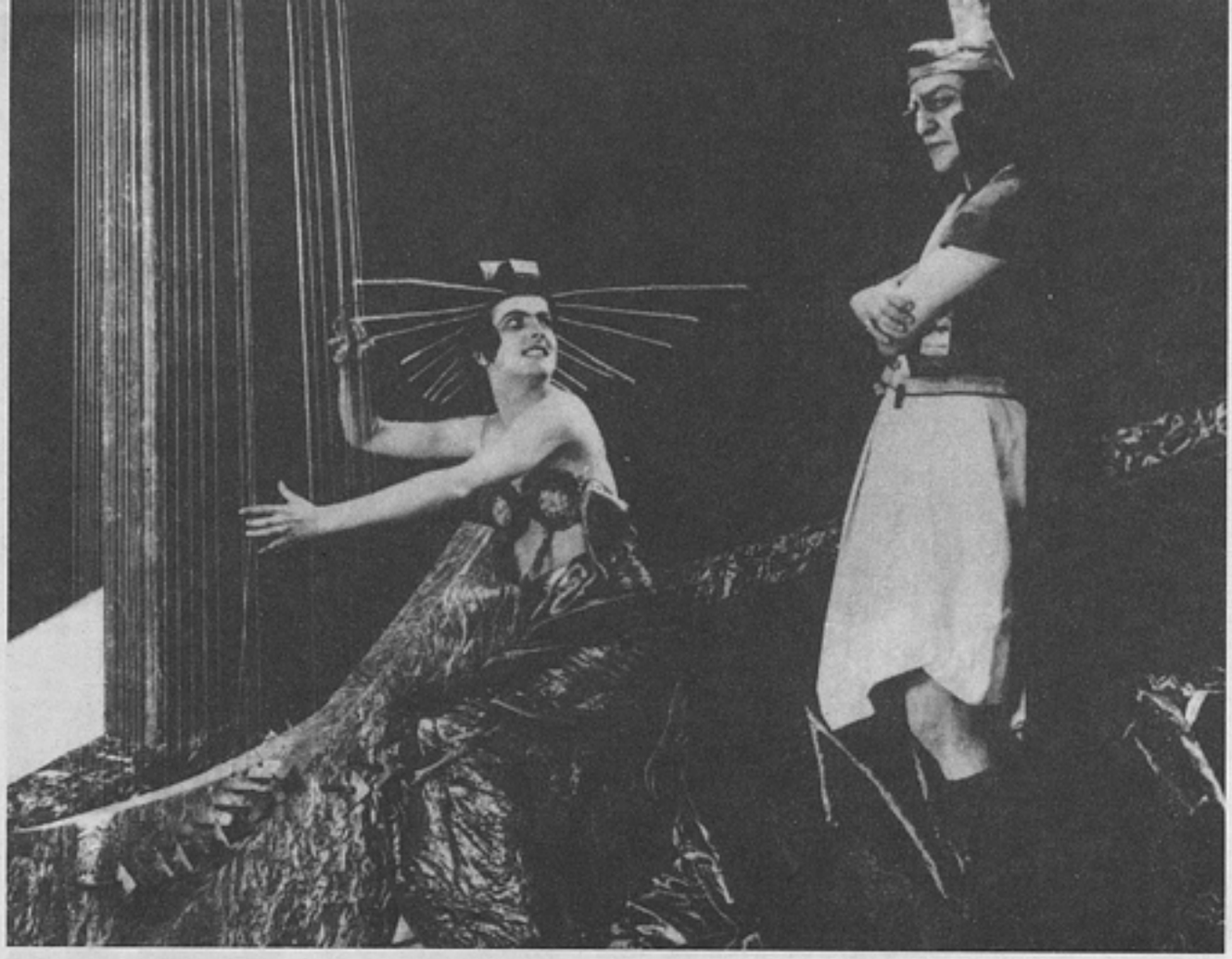
Прежде всего я должен сказать, что очень люблю немой кинематограф. Ограниченность в средствах в то время требовала более внимательного отношения к изображению, к таким понятиям, как ритм, монтаж и так далее. Сам подход к строению фильма был более строгим. Мне вообще кажется, что ограниченность в средствах — скорее благо, это как умная цензура, она позволяет нормальному кинематографическому мышлению развиваться, «прокапываться» там, где, казалось бы, нет никакой возможности для творчества.

Гармония строения в немом кино вызвана усилием автора создать напряженное силовое поле в условиях технического несовершенства при отсутствии цвета и звука.

Мне нравится простодушие этого кино. И дело здесь не столько в понятии Великого Немого, сколько в самом феномене возникновения нового искусства, когда любое первое творческое усилие уже несло в себе новизну. Художественное пространство было абсолютно чистым для всякого начинания, и сразу же возникло целое созвездие ярких режиссеров.

Я невольно пытаюсь сравнивать немой кинематограф с сегодняшним, и все сравнения — в пользу первого. Я вообще люблю черно-белое кино. Меня привлекает даже само это подергивание пленки, несовершенство изображения, купюры, появившиеся в силу утраты отдельных фрагментов. Все это в конечном счете не позволяет нам забыть, что мы сидим в синематографе, и никто не пытается создать иллюзию реальности (хотя у тех зрителей иллюзия, конечно, возникала). Для нас это зрелище, позволяющее заглянуть в жизнь, шедшую многие десятки лет назад, и мы видим людей, которых давно уже нет в живых. Немое кино приобрело сегодня статус документального.

...Постоянно возвращаюсь туда, постоянно представляю себе эту неповоротливую камеру. И сознательно пытаюсь создать для себя такие условия, которые не дадут мне абсолютной свободы. Я стараюсь все время находиться в очень жестких рамках, вплоть до полной невозможности сделать кинокадр. Это и заставляет по-настоящему думать. Мне вообще кажется, что сегодня в силу полной технической свободы кинопроизводства облегчился и сам подход к изображению. Изображение потеряло тяжесть, удельный вес. Эта легкость, вернее легковесность, мне лично кажется очень опасной. И еще. В немом кино был момент игры: зритель, глядя на экран, понимал, что есть еще и реальная жизнь. Утрата невидимой преграды между зрите-



«Аэлита», реж. Яков Протазанов

лем и экраном — безусловно, одно из наиболее отрицательных явлений в современном кинематографе.

Сегодня из кино исчез момент преодоления, который, по-моему, обеспечил качественное превосходство немого кино над звуковым, несмотря на зрелищность и эффектность последнего. И это еще не все. Исчезло удивление. Мы заплатили за прогресс в кино потерей удивления.

О массовом кино я вообще не говорю. А вот авторское... Ведь чем хорош авторский кинематограф? Каждый режиссер теми или иными средствами стремится уйти от «физиологии», оставить кинокадру некоторый момент наивности, который и поможет ему создать в кадре свой собственный мир. Кого бы мы ни взяли... ну, к примеру, Феллини. У него все выверено почти по законам детского рисунка или, скажем, мультипликации. Внутренний контраст в кадре построен на элементарных вещах, но их сложение вдруг дает необыкновенную структуру кинокадра. Или Отар Иоселиани. Простота его кинокадра меня обезоруживает. Я не могу понять истоки, из чего все сложено. Мне проще прояснить эти истоки у Тарковского, чем у Иоселиани, — настолько полифонически сложна в его фильмах внутренняя система взаимоотношений, изначально очень простых элементов, в результате чего кинокадр становится и бездонным и простым до наивности.

Странное дело — фигура шагающего Бастера Китона для нас более притягательна, чем самые впечатляющие массовки (в том числе и немые, например, у Гриффита), которые поражают воображение, но с точки зрения контакта с экраном — малоинтересны. А Бастер Китон одним движением сразу «делает» кинокадр, и кадр сразу вздрагивает от одного его движения...

И в мультипликации есть параллели с немым кино. Достаточно лишь повнимательнее присмотреться. Именно в силу открытой условности анимационного кино мы изначально знаем правила игры, и никто не выдает киноизображение за реально существующее. Очевидно, то же самое присутствовало и в немом кино, в нем все заведомо и с самого начала было игрой. Тяжеловесная серьезность, которой пытаются загрузить киноизображение, — это плата за так называемый прогресс в искусстве. Но для того чтобы описать этот прогресс, построив некую кривую, и в конечном счете ответить на вопрос, что такое искусство, следует быть философом, поскольку речь тогда должна идти о том, что такое искусство в соединении с жизнью человека и вечностью.

«Третья Мещанская», реж. Абрам Роом

Иван Дыховичный,
режиссер

Мне повезло. Я видел огромное количество немых фильмов. Как русских, так и зарубежных. Надеюсь, что все, кто занимается кинематографом — от критиков до режиссеров, — тоже насмотрены достаточно. Как-никак именно там начало начал. Я — не теоретик кино, хотя многие вопросы пытаюсь понять и осмыслить. Да и все мы — матрица того, что сделано до нас, стало быть, забывать предшественников негоже.

У нас были удивительные явления немого кино, которые, на мой взгляд, не сложились в целостную визуальную картину, запечатлевшуюся в сознании как некий образ русского Великого Немого. Рядом с потрясающими работами И.Мозжухина в области немого изображения и кинопластикой существовала огромная проблема пространственного ощущения в целом. Ведь сохранилось мизерное количество кадров с изображением Москвы, Петербурга, российских городов, улиц, домов, интерьеров. Это не случайно. К экранной пластике не было уважения, она никого не интересовала.

Счастливым исключением в этом смысле был Дзига Вертов, что и сделало его для меня самым убедительным художником в русском немом кино. Его больше всего интересовали движение и пластика. Он монтировал не формально, как Эйзенштейн, и вызывал совершенно иные ощущения, чем все остальные. Для меня Вертов — это балет. Даже когда смотришь его фильмы без какого-либо вульгарного музыкального сопровождения, все равно слышишь музыку — можно ногой отбивать ритм его фильмов, которые благодаря этому входят не в твое рациональное сознание («как слышится, так и пишется»), а рождают некие другие смысловые образы, вызывают «шестое чувство». Вертов — это действительно великое немое кино.

На ранней фазе кинематограф вообще развивался стремительно, блестяще и верно. Любому виду искусства нужны рамки и сдержанность. Чем больше вы технологически обустраиваете тот или иной вид искусства, тем меньше получаете собственно искусства. Лучше греческой скульптуры, римской архитектуры пока ничего не создано, хотя технологически отбивать камень сегодня могут значительно искуснее. То же самое и в кино. Новые технические возможности зачас-

«Серп и молот», реж. Владимир Гардин

тую используются не по назначению. Например, появление звука в кино. Я слышу в фонограмме, как идет поезд, как громко стреляет автомат Калашникова. И не слышу, как звуковой образ соединяется в абсолютную гармонию с изображением. Слышу качественный звук, но не звук отобранный, который создает новую реальность по сравнению с той, что уже существует в природе.

Технологическая ограниченность немого кино придавала ему фантастические возможности воображения, что духовно наполняло фильмы, позволяло развиваться немому кинематографу как самостоятельному виду искусства. Звук на определенном этапе это поступательное движение приостановил, убив кинематограф как пластическое искусство. Исчезли целые жанры немого кинематографа, оказались невостребованными его великие мастера. Я не знаю комика лучше Бастера Китона. Блистательный, непревзойденный артист, чье искусство умерло с появлением звука, хотя у Китона был прекрасный голос. Точно так же погибла немая американская комическая — она стала никому не нужной. Человечество вообще любит нейлоновые рубашки и легко расстается с хлопчатобумажными, а впоследствии с огромным напряжением к ним возвращается.

К сожалению, нечто похожее случилось и с нашим кинематографом. У зрителей отсутствует уважение к пластической форме в кино. Здесь виновата и критика, которая не воспитала вкус к экранной пластике. Как ни парадоксально, но истоки этого порока мне видятся в русских немых фильмах, которые отличаются в большинстве своем от западных стремлением опираться на литературу. Вроде бы ничего страшного, но кино все-таки искусство изобразительное, оно больше связано с пластикой, движением («движущиеся картинки»!), музыкой, наконец. В этом его природа. Моралите же, «литературщина» кинематографу навязаны. Выдающиеся русские художники экрана, к их чести, в свое время пытались с этим отчаянно бороться. Однако с другого фланга им противостояли не менее способные кинематографисты, которые опирались на литературу. Они и победили.

Линия Мельеса, чьи фильмы, кстати, никакие компьютеры до сих пор не могут повторить, не прижилась на нашей почве. Хотя многое из немого кино лучшими режиссерами взято, но другими отвергнуто и заменено словами. Слово

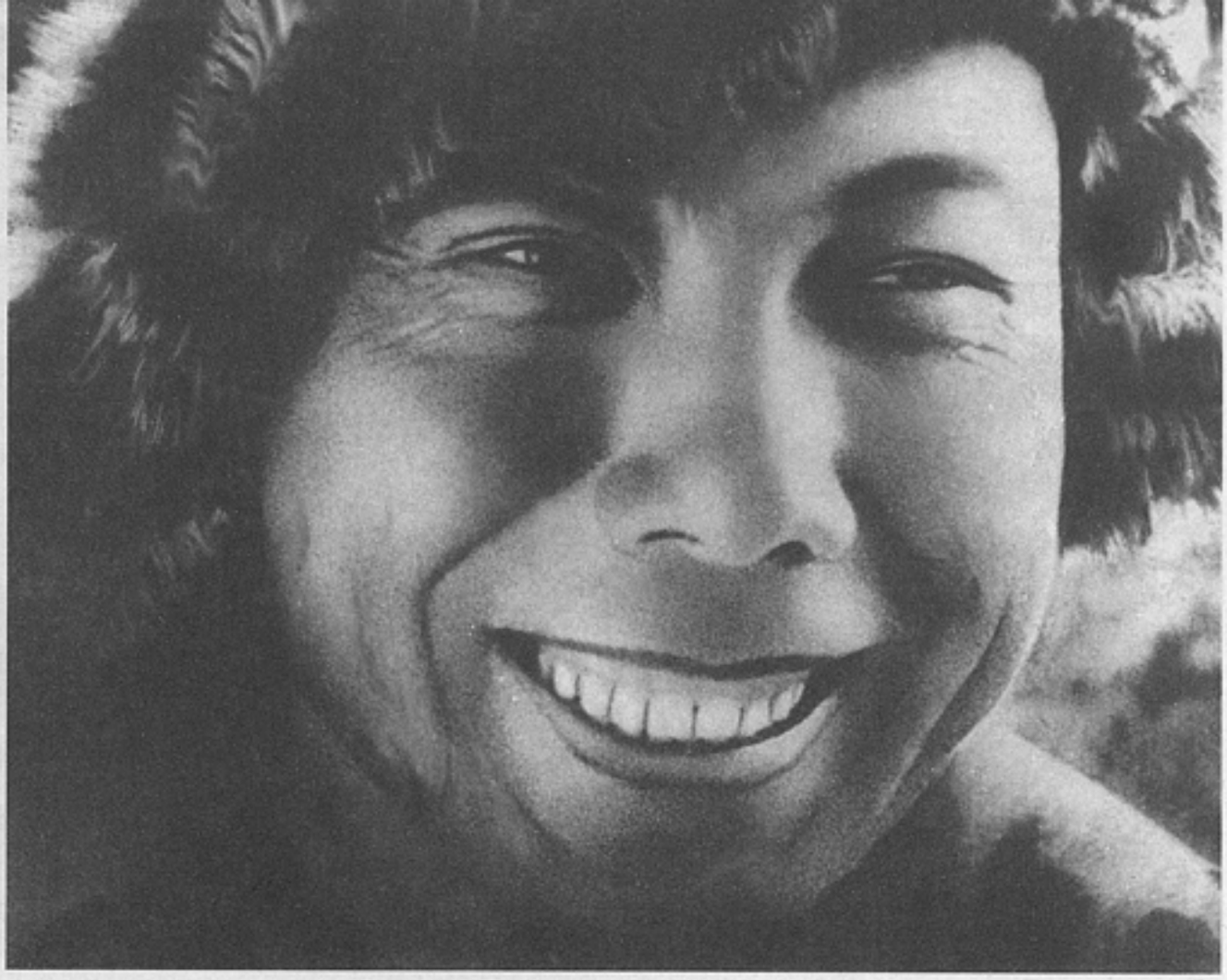
«Броненосец «Потемкин», реж. Сергей Эйзенштейн

«красиво» с некоторых пор стало у нас ругательством, осуждением. Красота воспринимается как раздражающий фактор. Этому есть объяснение в нашей реальной жизни. Эстетика нашей действительности — эстетика безобразного. И для людей, недостаточно ощущающих меру красоты, такой порядок вещей нормален. Все, что хоть на йоту от него отличается, уже из мира красивостей. Отчего же следует доверять им, а не прислушиваться к себе? Быть может, это крайняя позиция, как у всякого одинокого человека, но у меня есть желание защитить ту «пядь» эстетики.

Проблемы с вниманием к пластике у нас всегда были даже в живописи. Все литературное — «передвижники», народные мастера, соцреалисты — воспринималось на «ура». Это не могло не сказаться на формировании художественного сознания нации. Я считаю, из-за этого у нашего народа сложилось пренебрежительное отношение к... природе. Итальянский крестьянин никогда не вырубит дерево, с которым русский расстанется без сожаления. Недавняя история с редчайшими виноградниками — тому пример. Разумеется, это не означает, что русский хуже итальянца, но для меня объясняет, почему мы от поколения к поколению отторгали кинематограф, построенный по законам красоты и гармонии изображения.

Мне понятна драма тех талантливых одиночек, работавших в русском кино, которые всегда натыкались на непонимание. И каждый раз — на осуждение. В итоге они уходили — кто в философию, кто в экранные иероглифы, кто во «вторые» смыслы. Им хотелось одного — получить публику. А она «ловится» либо на анекдот, либо на так называемый «сюжет», как формулирует наша критика. Между тем, простите за банальность, сюжет есть все, что происходит на экране. Движение — уже сюжет. Однако многим этого недостаточно. Нужны примитивные, иллюзорные фабулы, до банальности повторяющие одна другую. Здесь, как мне представляется, и есть основная причина американизации кинематографа во всем мире.

С точки зрения эстетики, мироощущения, чувств наша цивилизация деградирует. Она развивается лишь технически, создает новые виды атомных и водородных бомб, что, согласитесь, сомнительные ценности. Безусловные же ценности создаются лишь в мире прекрасного. Но сегодня и они подвержены сомнению недоразви-



«Потомок Чингисхана», реж. Всеволод Пудовкин

тых людей, для которых в искусстве не существует эстетических критериев. Раз так, то человек, обделенный культурой, начинает подвергать сомнению все и вся. То, что не дано, — чуждо: раз не нравится ему, значит, не должно нравиться никому. Какие-то дураки заставляют публику погружаться в чуждый мир, навязывают свое понимание красоты, а нужно-то всего лишь дать конфетку «Му-Му», чтобы легко разжевалась и сладкой была. Подобное снижение критериев и привело кинематограф к обслуживанию дурных вкусов публики. Критерием стала не художественность, а голосование, что в искусстве категорически невозможно, так как массовое признание значимо для кассы и абсолютно незначимо для творчества. Как в жизни: существуют ботинки на каждый день и балетные тапочки. Одно другого не исключает, но у нас хотят в пуантах по болоту ходить. Так не бывает — или заболеешь, или утонешь.

Наша публика, к сожалению, лишена любви к развитию собственного организма. Будь то зрение, ум или душа. То, что очаровательное русское немое кино сегодня предмет изучения лишь специалистов, — лучшее тому доказательство. И в этом наша общая вина — режиссеров, актеров, критиков. Мы стараемся прислушаться к мнению большинства, которое почти всегда регрессивно для искусства. Я убежден, что лучшее в кинематографе находится в области пластического, что и пытался доказать в своих первых фильмах. Они были как бы немыми, сделанными в строгости жанра. Их, однако, никто не хотел смотреть, хотя они не скучны. И пусть критики с наслаждением издеваются надо мной — «манерный», «слишком красиво», «прикрывается операторами» (что ж другие-то теми же операторами не прикрываются?), я уверен, что выбрал единственно правильный путь, начавшийся еще в русском немом кино. И я с него не сойду, пока хватит сил. Не сойду из любви к кинематографу.

«С.В.Д.», реж. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг

Олег Ковалов,
критик, режиссер

Немое кино — это целый мир, который нам практически недоступен. Мы не можем толком увидеть его на экране... Адекватное восприятие немого фильма сегодня невозможно по причинам вполне прозаическим.

Во-первых, во времена немого кино был другой формат кадра, экран был почти квадратный, что важно для эстетики, для композиции. Современная проекция искажает пространственные пропорции кадра, и мы не можем увидеть этот квадрат. Во-вторых, тогда снимали со скоростью 16 кадров в секунду и показывали с той же скоростью. Современный проекционный аппарат, демонстрирующий 24 кадра в секунду, убыстряет движение. И то, что мы видим в таком случае, — настоящая фальсификация.

Кроме того, до прихода авангарда в кино, фильмы были цветными. Гриффит, например, раскрашивал свои картины: в «Сломанных побегах» каждый фрагмент тонировался особым цветом в соответствии с эмоциональным звучанием куска, иногда раскрашивались даже отдельные части кадра. Если посмотреть восстановленную цветную копию «Кабинета доктора Калигари» Р.Вине и сравнить с тем, что нам показывали во ВГИКе, — видно, до какой степени приблизительным и несовершенным было наше тогдашнее впечатление. Мы просто видели другую картину.

Все, что мы смотрим сегодня, это зачастую — плохие копии, неизвестно с чего напечатанные, почти не имеющие отношения к оригиналу. И все это очень затрудняет нам доступ в мир немого кино, даже если речь идет о кинопоказах.

А телевидение это кино вообще убивает. Когда мы с Сергеем Сельяновым работали над фильмом «Русская идея» и смотрели немые фильмы на монтажном столе, он сказал: «Надо же, я думал, что после окончания ВГИКа разлюбил немое кино. Мне казалось, все это настолько плохо, что уже невозможно смотреть. А теперь вдруг за монтажным столом выяснилось, что все по-прежнему: «Земля» — это «Земля», «Девушка с коробкой» — это «Девушка с коробкой», «Октябрь» — это «Октябрь»...

Почему исказилось его первоначальное впечатление? Оказывается, все это время он видел немые фильмы только по телевидению. А телевизор с его плоским изображением просто не в состоянии передать глубину и сложность выразительных визуальных построений. Американцы, например, когда снимают фильмы в расчете на

«Закройщик из Торжка», реж. Яков Протазанов

видеопрокат, заливают весь кадр равномерным светом, чтобы фильм ничего не терял при показе по телевидению. А европейцы делают сложную светотеневую проработку кадра. Поэтому даже на видео фильмы П.Верхувена голландского периода или работы замечательного итальянского режиссера Дарио Ардженте выпадают из общего ряда: вдруг половина кадра оказывается темной.

Немое кино — это свет, тень, глубина, градация света. Это светоносный поток, который лепит, создает образы. Это чистая живопись светом. При показе по телевизору съедается вся глубина и ничего не остается. Телетрансляция способна убить даже Андрея Москвина...

Есть еще и такой важный момент, как различия между тем, что сделано руками, и тем, что сделано машиной. Немецкие авангардисты, скажем, Оскар Фишингер или Вальтер Рутман, просто рисовали на картоне какие-то змеящиеся линии, кружочки, треугольники. Но когда смотришь на экране все эти «вертикальные» и «горизонтальные» симфонии и опусы — испытываешь потрясение, настоящий шок. Хотя, казалось бы, в техническом смысле все очень просто — обычная мультипликация и ничего больше. Каждый день по телевизору мы видим гораздо более головоломные эффекты, но тут же их забываем. Компьютерные вещи сделаны изощренно, а Фернан Леже в «Механическом балете» использует самые примитивные трюки, но это производит неизмеримо более сильное впечатление. Почему, непонятно. Наверное, потому что это сделано руками, а на всем рукотворном остается отпечаток души и сознания. В этом есть какая-то мистика. В соединении линии, движения и света есть элемент невероятного волшебства.

Немое кино — это первооснова кинематографа, кино par exellence. Ведь кино — это изображение. Изображение может быть поэтичным и непоэтичным. В годы немого кино были заложены основы кинематографической поэзии, сформулированы главные законы киноэстетики. И в первую очередь — принцип живописания светом.

Все дальнейшее развитие кинематографа строится на этой основе. В лучших звуковых фильмах продолжаются эстетические традиции немого кино. Вспомните «Ивана Грозного», где Андрей Москвин светом лепит все образы. Или «Казанову» Феллини с его поразительными тенями. Из недавних примеров — «Эдуарда II» Дерека Джармена, где пучок света — основное средство создания трагедийного мира, — это же чистый Москвин. В хорошем кино это все живет и никогда не исчезнет.

«Обломок империи», реж. Фридрих Эрмлер

Александр Хван,
режиссер

Для меня немой кинематограф парадоксальным образом является всего лишь переходным этапом к кинематографу звуковому. Я не мыслю кино без звука, ибо считаю, что оно — искусство в большей мере слышимое, чем изобразительное. Конечно, это индивидуальный подход, но я убежден, что полноценное пространство воссоздается в кинематографе только при существовании звука. Этому, кстати, есть подтверждение и в практике Великого Немого. Наличие тапера, само его существование было вызвано не чисто коммерческими причинами, а желанием добиться полноценного зрительского восприятия экранного действия.

Да, мы знаем, что русское немое кино в своих высших проявлениях — фильмах Пудовкина, Довженко, Эйзенштейна — добилось выдающихся результатов и без звука и стало важной страницей мирового кинематографа. Но даже и в этих шедеврах можно увидеть желание художников преодолеть немоту экрана. Вспомните танец героя на проселочной дороге в «Земле» А.Довженко. Мне думается, что немое кино изо всех сил стремилось к звуку. Кинематограф ведь отличается от всех других искусств тем, что стремится к тотальному воспроизведению действительности в ее реальных формах. Он стремится оперировать основными чувствами, при помощи которых человек ориентируется в мире, — зрением и слухом. Это, конечно, понимали первые русские мастера. И я представляю, как они страдали от крайнего технического несовершенства немого кино. Точно так же и наш сегодняшний кинематограф несовершенен по отношению к тому, что будет в XXI веке.

У меня есть детское воспоминание. Я смотрел фильм В.Пудовкина «Потомок Чингисхана» и понял, что художники того времени пользовались техническим несовершенством кинематографа как художественным приемом. Существует, наверное, такой всеобщий принцип, когда любая техническая недостаточность подгоняет воображение и делает изощренным мастерство. Например, мы сегодня работаем во времена компьютеризации кинематографа. Многие этим техническим достижением пользуются, а я его не приемлю. Наоборот, мне интересно обычными средствами воссоздать на экране то, что, как кажется,

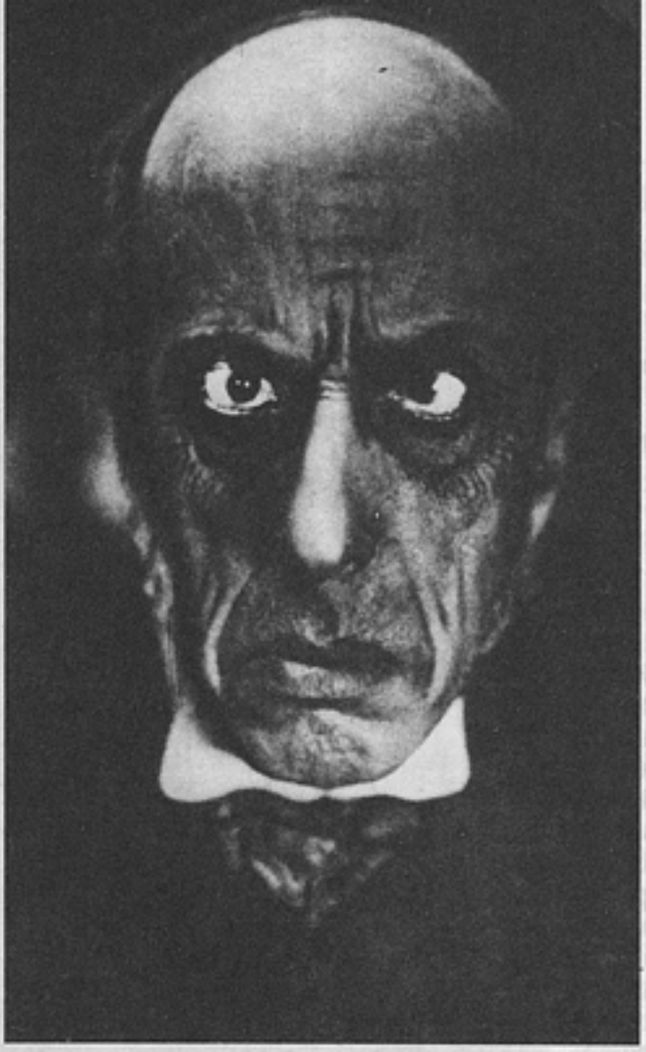
«Земля», реж. Александр Довженко

можно сделать лишь при помощи спецэффектов, новейших технологий и т.д. Когда я снимал свою первую картину по Брэдбери и защищал режиссерский сценарий на худсовете студии, главным вопросом было — как это я собираюсь на маленькие деньги создать фильм с таким количеством необходимых комбинированных кадров? Мне это было удивительно, так как я знал, что в фильме вообще не будет никаких «комбинашек». Все будет сделано за счет монтажа, движения камеры, соответствующей обработки объектов.

Похожая история была и в немом кино. Отсутствие звука и ощущение его необходимости вызывало к жизни особые художественные средства, которые впоследствии переставали быть экстремальными, закреплялись в художественном сознании как прием, входили в общий арсенал, общую палитру кинематографа и извлекались лишь по необходимости. Скажем, знаменитый короткий русский монтаж, который сегодня в кино используется крайне редко — лишь в фильмах действия.

Существует точка зрения, что монтаж в немом кино был намного выразительнее, чем в кино звуковом. Звук, мол, уничтожил монтаж как способ мироощущения и превратил его в механическую склейку пленки. На самом деле звук тут ни при чем. Монтаж может быть аналитическим и синтезирующим. В раннем кино монтаж был аналитическим: с его помощью мир раскладывался на многие элементы. Сегодняшний же монтаж в лучших фильмах нашего времени — синтезирующий. Он воссоздает целостность мира. Дробить мир уже совершенно незачем, он и так раздроблен, его необходимо воссоединить. Эта мировоззренческая позиция и разводит полностью две тенденции современного монтажа — клиповую и собственно кинематографическую, хотя в основе лежат одни и те же звукозрительные средства.

Если бы мне сегодня предложили сделать фильм без звука — я не справился бы с такой задачей. А вот фильм без звучащей речи увлек бы, потому что для меня куда актуальней не противопоставление немого и звукового кино, а сравнение кинематографа, где слово имеет значение, и кинематографа, в котором слово не играет абсолютно никакой роли. Мне, например, слово всегда мешает. Идеальным представляется фильм, в котором речь звучит, но она непонятна, когда схвачена некая звуковая среда, где челове-



«Государственный чиновник», реж. Иван Пырьев

«Посторонняя женщина», реж. Иван Пырьев

ческая речь существует наравне с другими звуками мира. Люди ведь не только разговаривают, они ходят, бегают, целуются, ездят в транспорте, стреляют... Поэтому я предпочитаю тот кинематограф, в котором слово как таковое не выделено. Образцовыми в этом смысле для меня являются фильмы Отара Иоселиани. Особенно «Пастораль». Иоселиани вообще хотел, чтобы его картины переводились минимально — лишь ключевые слова. Но они — эти слова — все равно существуют.

Весьма показателен и опыт Чарли Чаплина, особенно в его великом фильме «Огни большого города», который был сделан уже в эпоху звукового кино, но остался немым. В фильме звучит лишь оркестр, как бы заменивший тапера. Для Чаплина, как мне кажется, такое решение принципиально. И не только потому, что он весь был и остался в немом кино. Для примера можно вспомнить финальную сцену, когда девушка узнает бродягу. Между ними происходит диалог — в титрах:

— Теперь вы видите?

— Да, теперь я вижу...

Если мы представим, что эти реплики произнесены актерами, они будут банальны. А будучи написанными в титрах, они звучат поразительно сильно. Здесь существует некая магия надписи, которая дает зрителю почувствовать психологизм эпизода тончайшим образом.

Если рассматривать кинематограф онтологически, то период немого кино будет лишь подготовительным периодом самого популярного искусства XX века. Я знаю, что эта точка зрения расходится с общепринятой, а в киноведческих кругах воспринимается как крамола, но если понимать кинематограф как непрерывный процесс, думаю, она верна.

В подготовке материалов принимали участие А.Королев, О.Сидоров, Н.Сиривля

Наталья Нусинова,
Юрий Цивьян

ВЗГЛЯД ДРУГ НА

Два русских кино 20-х годов

В 1918 году русское кино раскололось на два лагеря: белый и красный. Поначалу оба лагеря были просто двумя половинами одного целого. При штабах противодействующих армий существовали кинокомитеты, выпускавшие похожие друг на друга агитфильмы. Иногда к их производству привлекались кинематографисты, имеющие профессиональный опыт; в большинстве же своем профессионалы отсиживались в Крыму. Первоначально Крым был любимой съемочной площадкой русского кино по той же причине, что Голливуд для американского. Журнал «Кинотеатр» писал: «Живописные виды гор, море, так хорошо получающееся на экране, а главное — много солнца. И в этом году, несмотря на почти неодолимые препятствия, начался отъезд в Крым кинематографических групп во главе с «королями экрана» и лучшими режиссерами»[1]. Гражданская война превратила Крым в район внутренней эмиграции русского кинематографа, а позднее сделала стартовой площадкой для эмиграции настоящей.

Необычным в этой эмиграции было то, что эмигрировали не только кинематографисты, но в известном смысле и само русское кино. В июне 1920 года фирма Ермольева обосновалась под Парижем и начала выпускать русские фильмы, напоминавшие те, что выпускала прежде. Между тем, хотя в России осталось немало кинематографистов, самóй старой школы не стало. Частное производство в 1919 году остановила национализация, и прежний стиль оказался устаревшим. Считалось, что кино в России надо строить заново.

Таким образом, в 20-е годы существовало два параллельных русских кино. Поскольку до 1922 года зарубежная продукция в Россию практически не проникала[2], а первые советские фильмы не были известны на Западе[3], поначалу две школы не имели друг о друге никакого представления. Как сложились их отношения при встрече?

Легче всего было бы сказать, что эти отношения стали враждебными. Новое советское кино видело себя как отрицание досоветского. Имя Мозжухин было почти комической мишенью эстетических деклараций. В 1922 году Алексей Ган, редактор конструктивистского журнала «Кино-фот», написал: «Мы воюем с психологическим кинематографом. Мы против построения картин на Мозжухиных, Руничах, Лисенко и т.п. Против потому, что эти люди несут на экран театр и извращенность истерических обывателей

«Костер пылающий», реж. Иван Мозжухин

[1] «Кинотеатр», 1918, № 1, с. 15.

[2] Одно из первых упоминаний о существовании эмигрантского кино во Франции относится к 2 октября 1922 года. См. доклад И.Фельдмана в Обществе кинодеятелей, опубликованный в журнале «Кино» (1922, № 1). Там же упоминается, что ни одной картины из России во Франции не было показано.

[3] «Русских картин советского производства Париж еще не видел», — писал А.Бенуа, вернувшись из Франции в 1926 году, где он работал с Абелем Гансом над фильмом «Наполеон». — Цит. по газете «Кино» (Л., 1926, № 27).

1914 года... Вот почему мы приветствуем и любим Чарли Чаплина, детектив и Госинститут Кинематографии»[4].

Но чем было само советское кино сразу после 1922 года? Это была нищая индустрия, только что вышедшая из изоляции гражданской войны и обнаружившая, что за это время в Европе возникли сильные национальные школы, о существовании которых в России и не подозревали. Это был момент, когда советское кино, подобно фотобумаге, было максимально открыто влияниям извне.

Помимо немецкого экспрессионизма и американской эксцентрики важным импульсом для формирования советского стиля стал ранний французский авангард. До 1925 года на русских экранах он практически не был представлен. Тем большее впечатление произвел «Костер пылающий» Ивана Мозжухина, впитавший в себя монтажную эстетику авангарда, и в первую очередь — фильмов Абеля Ганса. Хотя не все авангардисты считали его своим, фильм Мозжухина оказался единственным проводником этого стиля в России. Характерно свидетельство Леонида Трауберга, рассказывавшего, как пять лет спустя он и группа известных к тому времени советских кинематографистов встретили Мозжухина в Берлине: «И мы стали ему говорить, что мы в России сейчас идем путем, который он начал. Потому что в «Костре пылающем» есть замечательные монтажные куски». Хотя, заканчивая рассказ, Трауберг и добавил: «Мозжухин — это была плоть от плоти, кровь от крови того бездарного поколения, которое пришло в кино, не имея никакого понимания о том, что это за искусство»[5].

Действительно, попав в СССР уже в 1923 году (в московском прокате фильм появился одновременно с показом в Париже), «Костер пылающий» был воспринят здесь как событие[6]. Не исключено, что в этом фильме многие увидели один из возможных путей для кино в России. Так или иначе, в некоторых оценках, дававшихся критиками советским картинам, выпущенным после 1923 года, «Костер пылающий» упоминался как своего рода эталон. «В смысле стильности и зрелищного единства фильм может стать наряду с «Королевой устриц» и «Пылающим костром», — писал в 1924 году известный филолог, литературовед, член «Формальной школы» Борис Томашевский в рецензии на фильм Льва Кулешова «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков»[7]. В декабре 1923 года «нашумевший» (как о нем писали тогда) фильм Мозжухина был показан студентам института кинематографии.

Что в фильме Мозжухина показалось привлекательным для будущих советских новаторов? Во-первых, стремительный монтаж в сцене сна в начале фильма. Во-вторых, неожиданный в Мозжухине эксцентризм. Дело в том, что, в отличие от большинства своих коллег по фирме Ермольева, Мозжухин не был поборником консервации русского стиля в изгнании. Напротив, переездом в Европу Мозжухин воспользовался как возможностью сменить маску. В 1926 году он рассказывал репортеру французского журнала:

---

[4] Г о н А. Мы воюем. — «Кино-фот», 1922, № 3, с. 8.

[5] Цит. по беседе Н.Нусиновой с Л.Траубергом (запись 1989 года).

[6] См. рецензии в журнале «Кино» (1923, № 5—9, с. 15), «Киногазета» (1923, 13 ноября). Впрочем, Сергей Тимошенко в своей рецензии сохранил амбивалентность оценки, характерную для его поколения в целом: «Мозжухин — первый кинорежиссер, но [его] сценарии... никуда не годны» (Т и м о ш е н к о С. Русский сценарий. — «Жизнь искусства», 1924, № 3, с. 22).

[7] «Жизнь искусства», 1924, № 21, с. 19.

«Когда я приехал в Париж в 1919 году (Sic! — приезд Мозжухина во Францию в составе группы Ермольева принято датировать летом 1920 года. — *Н.Н., Ю.Ц.*), у меня за плечами было уже восемь лет работы в кино. [...] Я сам считал себя крупным кинематографистом. Увы! Иллюзии мои рассеялись в самый день приезда. [...] Я получил во Франции техническое образование и переучился в художественном смысле. Русская манера играть перед объективом больше не удовлетворяла меня»[8].

В частности, как и советские режиссеры 20-х годов, Мозжухин подпал под очарование Чаплина. Чаплинизм заметили в Мозжухине его современники во Франции, причем кинематографисты из русских эмигрантов, видимо, этой характерной черточки в своем соотечественнике не одобряли[9]. Во всяком случае, на этот счет имеется высказывание Александра Волкова: «Я вовсе не хочу сказать, что это плохо, — нет, но, по-моему, это, может быть, не нужно И.И.Мозжухину. Его путь — путь героического репертуара, психологической драмы. Я уверен, что если бы он в стремлении своем завоевать мир не увлекся тем, что создали другие — Дуглас и Шарло, — а последовательно и смело шел бы своим путем, играя не Маттиасов Паскалей, а Гамлета, Дон Жуана и т.п., он быстрее и вернее достиг бы своей цели»[10].

Владимир Набоков

А вот Леонид Трауберг, «левый» советский режиссер 20-х годов, сторонник эксцентризма в кино, рассказывал, как поразил его Мозжухин в «Костре пылающем». Сразу по выходе фильма он написал для ленинградской газеты «Кинонеделя» статью, которая начиналась словами: «И тут комедиант встал на голову и поднял руки вверх. Кто бы мог подумать, что это — Иван Мозжухин, который блистал в России в мелодраматических ролях...»[11] Поразившая Трауберга метаморфоза была действительно частью замысла «Костра пылающего» — как совмещение «низкого» и «трагического» стилей актерской игры.

Взгляд из эмиграции на советское кино, который можно назвать «встречным взглядом», слишком доброжелательным не назовешь. В романе Владимира Набокова «Дар» дан лаконичный собирательный образ советского кино с присущей последнему эстетизацией неэстетической фактуры: «Побывали в кинематографе, где давалась русская фильма, причем с особым шиком были поданы виноградины пота, катящиеся по блестящим лбам фабричных, — а фабрикант все курил сигару»[12]. Когда литературовед Альфред Эппл-младший задал Набокову вопрос, какой фильм мог скрываться под этим описанием, автор ответил: «One of the big boys — Pudovkin's... what was the title? *«Sister»? «Brother»? «Mother»*!»[13] «Может быть, это все же «Стачка» Эйзенштейна?» — предположил собеседник писателя. «Может быть, — ответил Набоков, — но все эти карикатуры одинаковы»[14].

Между тем выход на парижские экраны фильма Всеволода Пудовкина «Потомок Чингисхана» среди критиков-эмигрантов вызвал реакцию, напоминающую реакцию советских кинематографистов на «Костер пылающий», включая амбивалентность оценки: «И он творит чудо: экранный ураган вызывает в зрительном зале духовный ураган... И все же есть в фильме — правда, очень смутное, туманное, но неприятное — облачко: это желание кого-то невидимого ввести в него обычную для советского производства тенденциозность»[15].

Русских в Париже особенно поразил Валерий Инкижинов — бурятский актер, игравший монгола в «Потомке Чингисхана». Быть может, эмигранты особенно остро ощущали незащищенность человека

---

[8] «Cinéa-Ciné pour tous», 1926, N 74, p. 15.

[9] См., например: Renée Jeanne. Ivan Mosjoukine. — «Кинотворчество», 1926, № 18—19; Базанов В. Плоскости экрана. — Там же, № 15—16.

[10] Волков А. О Мозжухине. — «Кинотворчество», 1926, № 18—19.

[11] Цит. по беседе Н.Нусиновой с Л.Трауберг (запись 1989 года).

[12] Набоков В. Дар. Цит. по: «Урал», 1988, № 4, с. 86.

[13] «Это фильм одного из тех крутых парней — Пудовкина... Как он назывался? *«Сестра»? «Брат»? «Мать»!»* (англ.). — Цит. по: Apple Alfred, Jr. Nabokov's Dark Cinema. In: Karlinski Simon (ed.) The Bitter Air of Exile: Russian Writers In The West, 1922—1972. University of California Press, 1977, p. 205.

[14] Ibid.

[15] Морской А. «Буря над Азией». — «Иллюстрированная Россия», 1929, № 21, с. 15. «Буря над Азией» — название фильма «Потомок Чингисхана» в зарубежном прокате.

восточной культуры в западной среде, а фильм Пудовкина был отчасти и об этом. Вот как писал о герое фильма — монгольском принце, оказавшемся волей истории человеком между двух культур, — русский эмигрант в Париже князь Сергей Волконский: «Буря над Азией»? Нет, это было для меня совершенно новое прикосновение, в котором говорила как-то русская Азия, по-русски азиатская Европа, то есть Европа в преломлении этого русско-азиатского сочетания. Чего-чего не несли с собой эти маленькие монгольские глаза, столь полные давних наследий пустыни и столь жаждущие новых впечатлений художественно-технического Запада! И как таинственен этот европейский угол зрения, освещающий своим суждением загадку монгольских горизонтов. Как переселиться в понимание жизни, людей и государств такого человека, в котором сливаются два мира: один, который стал своим, другой, который остался свой»[16]. Так советский (можно даже сказать — образцово советский) фильм Пудовкина для русских зрителей в Париже оказался метафорой эмигрантского самоощущения.

Кроме того, и в игре Инкижинова, и в самой картине Пудовкина в целом усматривалось, как писал выдающийся литературовед русского зарубежья князь Дмитрий Святополк-Мирский, «внесение приемов комического стиля с чрезвычайно удачным переключением их в героический ключ: сцена, где Инкижинов вдруг пробуждается к действию и с большим мечом в руках разносит штаб-квартиру императоров, — несомненно генетически связана с комическими драками и погромами, которые стали каноническими в американском кинокомизме (например, Китона)»[17].

Григорий Козинцев, Леонид Трауберг

Если проследить за аргументацией Святополка-Мирского, можно сделать вывод, что Инкижинов подкупил критика тем же, к чему Мозжухин стремился в «Костре пылающем»: совмещением в одной роли актерских приемов противоположных амплуа. В той же рецензии читаем: «Инкижинов больше чем выдающийся актер — это художник, произнесший «новое слово», создатель нового стиля игры. Этим стилем, наконец, преодолевается театральность, до сих пор державшая в плену весь «серьезный» кинорепертуар. На место театральной мимики Яннингсов и Барановских становится подлинно кинематографический стиль маски. В значительной степени игру Инкижинова можно рассматривать как перенесение в серьезный фильм стиля, сложившегося в фильме комическом. Но стиль Инкижинова отличается от стиля Чаплина или Китона, как трагедия от комедии, как «высокий» стиль от «низкого». Высокий и низкий стиль всегда ближе друг к другу, чем к среднему стилю, и тот и другой классически условны в противоположность реальному стилю... «Маска» Инкижинова бесконечно разнообразна и выразительна, несмотря на свою неподвижность. Это настоящая *игра*, но игра очень строгого стиля... «Восточная косность» оказывается необходимым диалектическим моментом в развитии искусства сугубо динамического и прогрессивного, и не подлежит сомнению, что корни строгого инкижиновского стиля приходится искать именно в «восточной косности»[18].

Таким образом, можно сделать вывод, что две русские кинокультуры, советская и зарубежная, не только знали одна о другой, но и испытывали взаимный интерес. Иногда интерес оказывался сильнее политических антипатий. В том же эмигрантском журнале «Иллюстрированная Россия», где печатался хороший отзыв на «Бурю над Азией», появилась заметка, что Пудовкин — новая жертва репрессий со стороны большевиков, которые скоро запретят ему делать фильмы[19].

Пудовкин никуда не уехал, зато Валерий Инкижинов, о котором писал Святополк-Мирский, эмигрировал во Францию в 1930 году. В статье о нем Сергей Волконский так описал этого нового — может быть, последнего из первой плеяды — кинематографиста-эмигранта в момент его прибытия в Париж: «Подождем, каждое новое выступление Инкижинова будет интересным событием.

---

[16] Волконский С. Валерий Инкижинов — «Последние Новости», 1930, № 3268, с. 3.

[17] Святополк-Мирский Д. Потомок Чингисхана. — «Евразия», 1929, № 22, с. 8. Автор статьи — брат главного администратора студии «Альбатрос» Виктора Святополка-Мирского.

[18] Там же.

[19] См.: «Иллюстрированная Россия», 1929, № 36, с. 17.

В тот же самый момент Александр Волков пытался пригласить свою племянницу, советскую актрису Нину Толчан, сниматься в Берлине, но власти ее не пустили. (Из беседы Н.Нусиновой с Ниной Толчан в 1990 году.)

Но, конечно, в нашей памяти он навсегда останется связан с «Бурей над Азией». [...] Никогда ему не удастся предстать перед нашим воображением в ином образе. И сейчас, сидя в парижском кафе, где вдруг увидал его [...] смотря на его щегольской европейский вид, слушая его сочную русскую речь, картинную, увлекательную, я видел в подвижных, черных глазах великую, глубокую, неразгаданную Монголию. [...] Но не поручусь, что если когда-нибудь мы встретились бы в монгольской юрте [...] что не предстанут передо мной далекие экраны, парижский бульвар, американские небоскребы. И не без приятности было бы — попивая кумыс, с монголом по-французски обменяться и дальними воспоминаниями, и ближними обликами и впечатлениями»[20].

Что касается И.Мозжухина, то он не раз получал предложения вернуться в СССР. В 1923—1924 годах это стало частью масштабной кампании по переманиванию видных деятелей культуры на родину. Среди согласившихся были Андрей Белый, Алексей Толстой, Сергей Прокофьев, Александр Вертинский. Дмитрий Святополк-Мирский, автор статьи об Инкижинове, тоже переехал в СССР. Из кинематографистов согласились вернуться Яков Протазанов и Петр Чардынин.

Валерий Инкижинов в фильме «Потомок Чингисхана»

Колоритна история возвращения Протазанова. Переманить его взялся руководитель кинофабрики «Межрабпом-Русь» Моисей Алейников, который в 1923 году появился в Берлине. «В назначенный час, — вспоминал Алейников, — я нашел заказанный мною по телефону столик, сервированный официантом в полном соответствии с представлениями о русской закуске: русская водка, русская зернистая икра во льду, лососина с лимоном, керченская селедка с луком и горячий картофель в «мундире». Вскоре появился и Яков Протазанов. Он подошел к столику, посмотрел на сервировку, улыбнулся и сказал: «Все ясно!» Я налил бокалы. «За встречу в Москве?!» Чокаясь, Протазанов процедил: «У меня контракт с УФА. За мной аванс — тысяча долларов»... Спустя две недели Протазанов со всей семьей был уже в Москве»[21].

Мозжухин отказался. В мемуарной статье 1926 года он рассказал, что тогда ему пригрозили запрещением его фильмов в советском прокате[22]. Правда, мы не знаем, насколько можно верить рассказам Мозжухина о себе. В истории, напечатанной в тех же мемуарах (она не раз перепечатывалась), он рассказал, как на съемках «Михаила Строгова» в Латвии плот с актерами оторвался от троса и его понесло к советской границе. Увидев красных пограничников, поджидавших добычу, он и другие актеры бросились в воду и спаслись вплавь. Съемки фильма действительно проходили вблизи латвийско-советской границы, но история Мозжухина не похожа на правду: река Даугава течет не из Латвии в Россию, а из России в Латвию.

При том, что в 1925 году кампания по репатриации продолжалась, в глазах советского зрителя фигура вернувшегося эмигранта, видимо, намеренно компрометировалась. В советском кино был создан образ эмигранта-диверсанта — он фигурировал в фильмах «Его призыв» (1925) и «В город входить нельзя» (1929)[23]. Характерно, что режиссером первого из них был Яков Протазанов.

И все же чуть ли не единственным живым каналом между двумя Россиями оставалось кино. Участвуя в дискуссии, вспыхнувшей в русской парижской прессе вокруг фильма Юрия Тарича «Крылья холопа» («Иван Грозный», 1926), князь Сергей Волконский, защищавший фильм, писал: «В снегу, на заиндевелых лошадках скачущие мужики, эта баба, ведром из ручья черпающая воду, эти матросы, на гармошке играющие и приплясывающие, все это безымянное множество зипунов, башлыков, платков, рукавиц, лаптей и сапогов»[24]. Это перечисление напоминает не рецензию, а ностальгическую ламентацию.

---

[20] Волконский С. Цит. соч.

[21] Цит. по: Арлазоров М. Яков Протазанов. М., 1973, с. 104—105.

[22] См.: Souvenirs de théâtre et de cinéma par Ivan Mosjoukine. — «Les lectures pour tous», 1926, p. 80.

[23] «В город входить нельзя» — фильм Юрия Желябужского, снятый на студии «Межрабпомфильм». «Его призыв» Якова Протазанова был сделан на студии «Межрабпом-Русь».

[24] Волконский С. О русском экране. — «Звено», 1928, № 2, с. 216.

Случай, который мы собираемся привести, не совсем обычен — он осложнен личными обстоятельствами, но как раз эти обстоятельства позволяют увидеть, чем для эмигранта был фильм, снятый в России. Речь пойдет о «Выборгской стороне» (1939) Григория Козинцева и Леонида Трауберга, в которой показана деятельность большевика Максима, сразу после революции назначенного комиссаром Государственного банка. В воспоминаниях эмигрантской писательницы Нины Берберовой приведена история, относящаяся к концу 30-х годов. Берберова узнала, что эпизодическую роль в этой картине сыграл ее отец, оставшийся в России.

В книге «Курсив мой» Берберова объясняет, чем ее отец заинтересовал советских кинематографистов: «...на Невском в 1935 году к нему подошел режиссер Козинцев и сказал ему: «Нам нужен ваш типаж». «Почему же мой? — спросил отец. — У меня нет ни опыта, ни таланта». «Но у вас есть типаж, — был ответ, — с такой бородкой, и в крахмальном воротничке, и с такой походкой осталось всего два-три человека на весь Ленинград». [...] И отец мой сыграл свою первую роль: бывшего человека, которого в конце концов приканчивают. За ней были другие. Гримироваться ему почти не приходилось»[25].

«Михаил Строгов», реж. Вячеслав Туржанский

Подавив в себе политические антипатии, Берберова проникла на закрытый просмотр «Выборгской стороны», организованный парижской коммунистической ячейкой. «Дело происходило в 1918 году. Директор банка был арестован вместе со своими приспешниками, и на экране и в зале толпа кричала: «Бей его! Дай ему в зубы! Кроши врагов рабочего класса!» Мой отец в последний момент успел вылить банку чернил на открытую страницу гроссбуха, доказав, что до последнего вздоха будет вредить делу Ленина. Его повели к выходу. В воротах Госбанка ему дали минуту, чтобы остановиться, взглянуть на Екатерининский канал, на петербургское небо, мутившееся дождем, и прямо на меня, сидевшую в парижском зале. Глаза наши встретились. Его увели под конвоем. И больше я его никогда не видела. Но несколько слов, произнесенных им, донесли до меня его голос, его улыбку, быстрый, говорящий взгляд его карих глаз. После пятнадцати лет разлуки какая это была встреча! Не всем на роду выпадает счастье увидеться после такой разлуки и перед тем, как расстаться уже навеки!»[26].

По странному совпадению, эта история имеет зеркальный аналог по другую сторону границы. Из личной переписки и записных книжек Ивана Мозжухина мы узнаем, что в СССР у актера остался отец — Илья Мозжухин. Сохранилось трогательное обещание, которое Мозжухин дал самому себе 27 июня 1920 года: «Я, Иван Мозжухин, даю слово, что в течение года с сего числа я не буду пить ни вина, ни водки, ни коньяка, ни пива, ни аперитивов, ничего, содержащего алкоголя. У меня есть отец — и я его жизнью клянусь в том, что здесь написано»[27]. Судя по письмам, отец и братья Мозжухина ходили в кинематограф, как ходят на свидание: «Будем ждать от тебя весточки каждый час, каждую минуту, это для нас будет праздником, большим утешением в нашей тяжелой жизни. Напиши о себе побольше, а то мы ничего о тебе не знаем, иногда только узнаем о тебе по заметкам в журнале «Советский экран». В прошлом году несколько раз смотрели тебя в картинах: «Кин» и «Проходящие тени». Картины имели большой успех у публики»[28].

Таким образом, кино было видом общения — за неимением лучшего. Но кроме эмоций узнавания в этих встречах был и другой, мучительный аспект. Советское кино было квинтэссенцией новой России, для эмигрантов неприемлемой и понимаемой ими как осквернение их личного прошлого. Сергей Эфрон, суммируя облик советского фильма, писал: «Лихорадочные поиски новых пейзажей, новых, еще не показанных машин, зданий в новых, оригинальных ракурсах пронизывает почти каждую советскую картину. Подъемные краны, молотилки, тракторы, строящиеся дома, внутренности фабрик и заводов, дворцы — самые разнообразные предметы выводятся на экране не в качестве

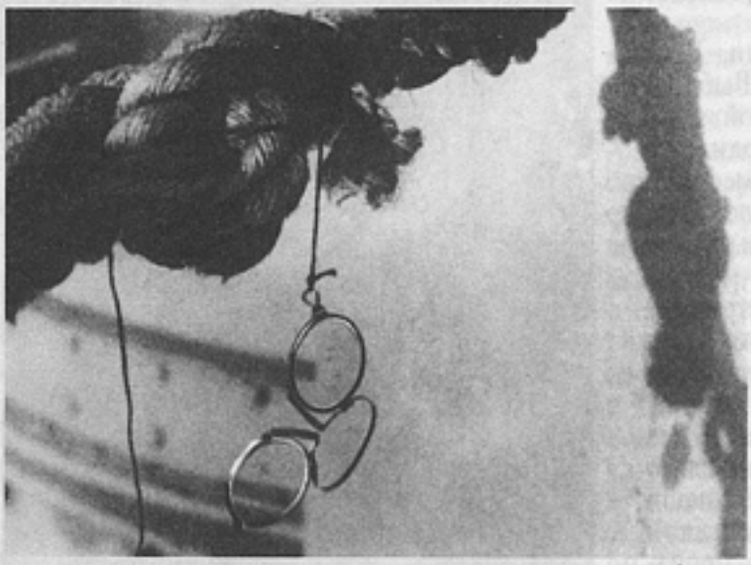
---

[25] Берберова Н. Курсив мой. Автобиография. М., 1996, с. 61.
[26] Там же, с. 62.
[27] РГАЛИ, ф. 2632, оп. 1, л. 149.
[28] Письмо Константина Мозжухина Ивану Мозжухину от 21.10.1927. — Там же, л. 193.

подсобных материалов, но в качестве самостоятельных субъектов действия»[29]. Конструктивизм не находил сочувствия у эмигрантов. Россия в нем представала населенной не людьми, а предметами, снятыми в странных ракурсах.

Владимир Набоков, покинувший Россию молодым человеком, видел СССР только в кино. Поэтому сгущенный образ новой России естественнее всего укладывался для него в клише советского документального фильма. В романе «Пнин» (1957) Набоков отправляет своего героя в кино и тем самым переводит «советскую» тему в регистр кошмарного сна:

«Во второй части программы показали впечатляющий советский документальный фильм, снятый в конце сороковых годов. Предполагалось, что в нем нет ни на грош пропаганды, а все только одно сплошное искусство, безудержное веселье и эйфория гордого труда. Статные, неухоженные девчата маршировали на каком-то незапамятном весеннем фестивале со знаменами, на которых написаны были обрывки из русского народного эпоса вроде «Руки прочь от Кореи», «Bas les mains devant la Coree», «Las paz vencera a la guerra», «Der Friede besiegt den Krief»[30]. Самолет скорой помощи преодолевал снежный хребет в Таджикистане. Киргизские актеры приезжали в шахтерский санаторий и давали там под пальмами импровизированное представление. На горном пастбище где-то в легендарной Осетии пастух докладывал по рации республиканскому министерству земледелия о рождении ягненка. Московское метро сияло всеми своими статуями и колоннами, и шесть якобы пассажиров были усажены на трех мраморных скамьях. Семья заводского рабочего проводила мирный вечер в семейном кругу, члены семьи, наряженные во все лучшее, восседали под большим шелковым абажуром в гостиной, до удушья забитой комнатными растениями. Восемь тысяч болельщиков наблюдали за футбольным матчем между «Торпедо» и «Динамо». Восемь тысяч граждан на московском заводе электрооборудования единодушно выдвигали Сталина своим кандидатом от сталинского избирательного округа Москвы. Новая легковая автомашина «ЗИМ» вывозила семью заводского рабочего и еще несколько персон на загородный пикник [...] Пнин уже было совсем с головой погрузился в волны бархатного забвенья, когда что-то страшное вдруг стряслось за пределами дома: причитая и хватаясь за голову, статуя предалась вдруг кошмарным раздорам из-за треснувшей бронзовой прялки — и тогда Пнин проснулся, а вереница огней и тенистых горбов пронеслась по оконной шторе»[31].



К моменту, когда Набоков писал эти слова, эмигрантского кино больше не существовало. Уже во второй половине 20-х годов «Альбатрос» перестал быть чисто русской студией, с приходом звука все больше растворяясь во французском кинопроизводстве. Мозжухин убедился, что даже и киноактеру полезно владеть иностранными языками, но время было потеряно. Он умер в 1939 году. Русское кино окончательно превратилось в кино советское, и тем самым в глазах эмигрантов в синоним советской власти в целом. Так прекратилось одновременное существование двух параллельных национальных школ — уникальное явление в истории киноискусства.

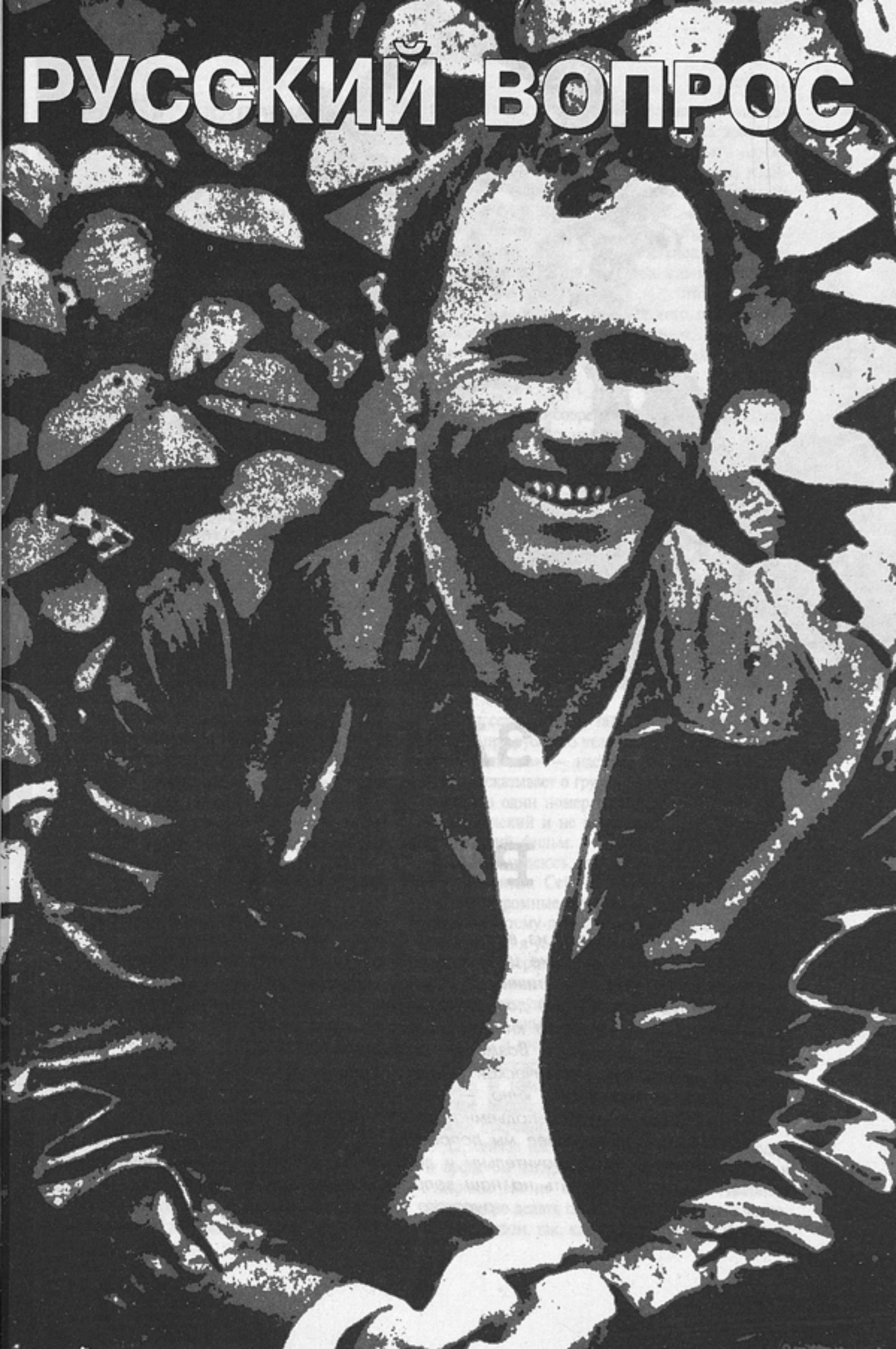
---

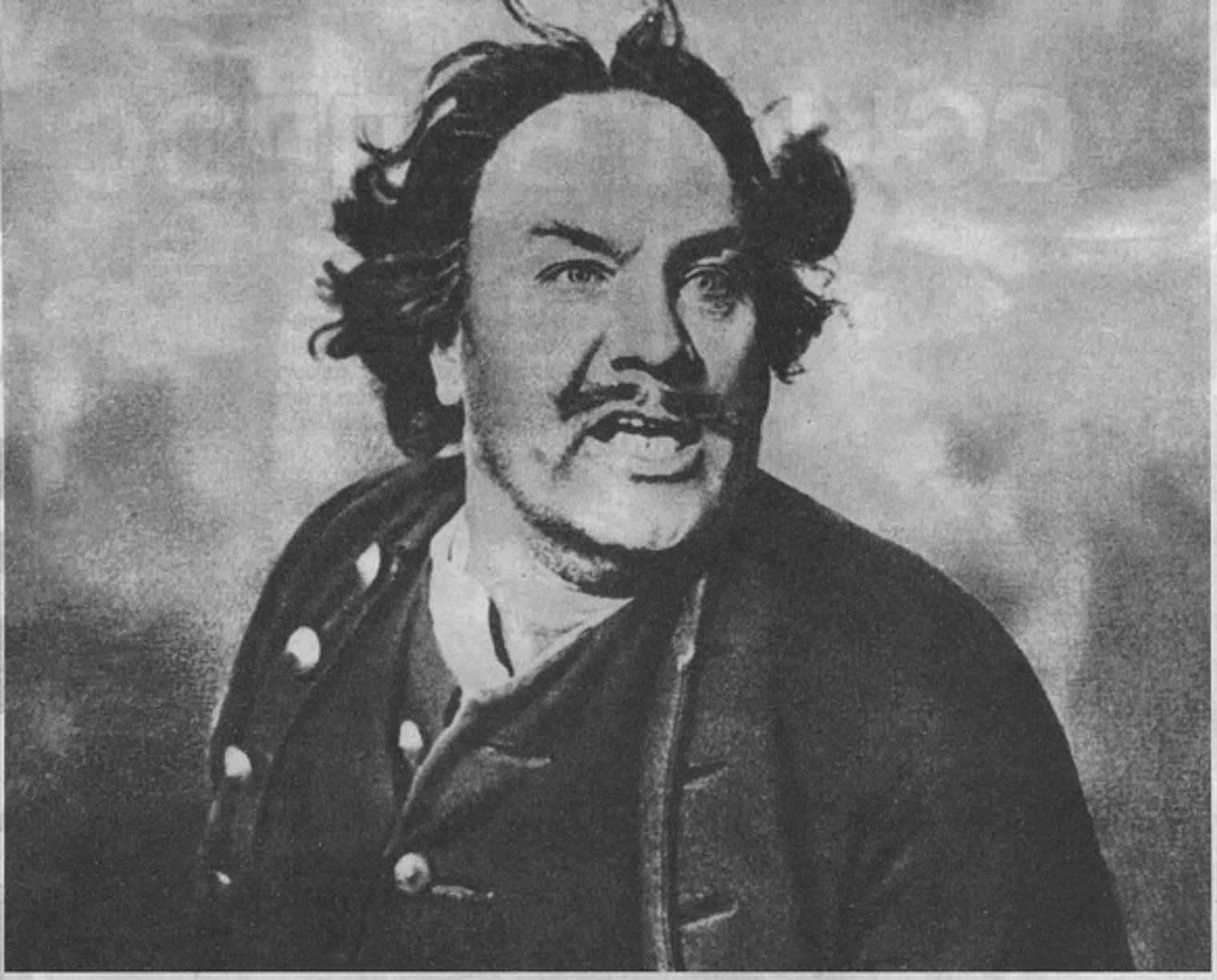
[29] С.Я. [Сергей Эфрон?]. Советский фильм. — «Евразия», 1929, № 15, с. 8.

[30] «Руки прочь от Кореи» *(франц.)*, «Мир победит войну» *(исп.)*, «Мир победит войну» *(нем.)*. — Все иноязычные лозунги написаны на доморощенном иностранном и с ошибками. — *Прим. переводчика романа.*

[31] Цит. по: Набоков В. Романы. М., 1991, с. 230—231.

РУССКИЙ ВОПРОС





ЗАМЕТКИ О РУССКОМ

Одно из важнейших свойств культуры в целом — понимание ценности культур разных национальностей, разных эстетических сознаний. Русская культура — понятие, установившееся давно, но умение ценить и понимать «русскость» русского кинематографа пришло особенно поздно. Возможно, даже еще не пришло.

Раскрытие эстетической ценности национального начала в культуре, в частности в кино, — задача и важная, и, по правде говоря, неподъемная для эмпирических заметок.

Тем не менее мы попросили нескольких кинематографистов, имена которых значительны и даже знаковы для русского кинематографа, ответить на наш вопрос: «Что же такое «русскость» русского кинематографа?»

Олег Басилашвили,
актер

Я полагаю, что советское кино — это плохое кино. А хорошие фильмы тоталитарного времени я называю антисоветскими. Вот, например, «Обыкновенный фашизм» Ромма — хороший фильм? Безусловно, но он ведь не поощрялся властями. Потому что зритель неожиданно для себя мог провести параллель между культом Гитлера и Сталина. Или «Мой друг Иван Лапшин» Германа. Это, безусловно, хороший фильм, но он тоже антисоветский.

До перестройки свою волю диктовала известная официальная позиция. Могли фильм не выпустить на экраны. Как долго это происходило с «Заставой Ильича» или «Летят журавли». До тех пор пока «Журавли» не получили Гран при в Канне, мы его не видели. Потому что это был антисоветский фильм.

Нам ведь все время прививали психологию «единица — ноль», но Тарковский, Герман, Рязанов и прочие имели лицо. А с индивидуальностью справиться труднее, чем со стадом нолей.

Что значит русский фильм? Можно ли отметить разницу между хорошим итальянским фильмом и хорошим американским? Конечно, можно. Она явно обозначится в национальном восприятии жизни, ее ритме, характерах на экране. Русскому режиссеру, естественно, свойственно свое ви́дение мира. Но все настоящие фильмы объединяет только одно — они о людях, о человеке.

Каждому времени соответствует свой киногерой. Несомненно, что, к примеру, характер героя Олега Янковского в «Полетах во сне и наяву» свойствен только русскому человеку. Американец не стал бы мучиться по поводу того, что ему уже сорок лет, а в жизни еще ничего не сделано. Американец нашел бы себе дело и, грубо говоря, не стал бы комплексовать по поводу неудавшейся жизни, как это происходит с чеховским дядей Ваней. Так что этот фильм Романа Балаяна — несомненно русский фильм. Та же самая история с героем Александра Калягина в фильме Никиты Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино». И в «Осеннем марафоне» — тоже русская тема, но она свойственна всем людям, независимо от национальности. Здесь две темы в одном фильме, вернее, два фильма в одном. Первый слой картины — мужчина, жена и любовница — неразрешимый треугольник. Бузыкин любит и ту, и другую. Каждую по-своему, и ничего не может с собою поделать. Второй слой — человек должен совершить поступок. Надо знать свое место в жизни, надо за что-то бороться. Нельзя быть конформистом. «Осенний марафон» был снят во времена брежневского застоя, когда нельзя было говорить конкретным языком, поэтому тема конформизма — а это, мне думается, тоже русская тема — была положена на историю любви.

Сейчас много современных русских фильмов, которые не могут называться кинематографом. Это просто забавы богатых людей, которые посредством наворованных долларов и рублей пытаются запечатлеть своих жен и свои вкусы на экране. Но русское кино существует. Русское кино — это Андрей Тарковский, Никита Михалков, Эльдар Рязанов, Георгий Данелия, Алексей Герман, Семен Аранович и другие.

Я, к сожалению, сейчас не так часто бываю в кинозалах. В основном смотрю кино дома. Поэтому я, возможно, буду не прав, но все-таки скажу, что фильмов с героями, больными «высокой болезнью» русского самоедства, по-моему, уже не снимают.

Режиссер, если он талантлив, многое может сказать про русского человека. Ведь фильм Данелии «Мимино» — настоящий русский фильм, хотя рассказывает о грузине и армянине, которые попали в один номер гостиницы «Россия». Это не грузинский и не армянский — это русский, московский фильм.

Я очень надеюсь, что в нашем кинематографе все наладится. Сейчас ведь на съемки фильма нужны огромные деньги. А где их взять? И старую систему проката разрушили, а новую не создали. Но я убежден, что в итоге прокат будет связан непосредственно с производством фильмов. И нормальная налоговая система в кинопрокате, существующая во всем мире, скоро дойдет и до нас. В кино, как и в культуре вообще, должен быть и государственный сектор, и частный.

Мы, русские, имеем огромное культурное наследие. И нам должно быть жаль времени на жалкое подражательство. Мы — русские, и не нужно открещиваться от этого.

Да, сейчас наступил момент некоей свободы, и вроде бы теперь можно сделать кино, как в Америке. Но не надо нам — как в Америке. Нам нужно делать свое — свой театр, свое кино, одним словом, так, как это свойственно Иванову,

Петрову, Сидорову. Ведь ковбоев или суперполицейских из нас не получится, сколько ни бейся. Мы — Обломовы.

И не надо стесняться этой «русской тоски» по абсолюту. Может быть, он, абсолют, и есть где-то. Ведь нужно быть отважным человеком, чтобы выступить на поиски того, чего ты, возможно, никогда не отыщешь.

Русскому человеку свойственно мучиться, не зная, с чего начать. Мучиться, понимая, что нет сил на поиски, понимая, что проворонил время, когда можно было начать. Это и есть русская традиция. Ведь у трех наших великих писателей Толстого, Достоевского и Чехова — писателей совершенно разных — это миропонимание существует как данность. И отсюда же выросли Хемингуэй, Фолкнер, Джойс — из Чехова.

Вот эта боль, тоска по неосуществленности и есть русская тема. Рассказать о ней, показать ее можем только мы сами. И нам всем необходим этот разговор. Разговор о нас самих.

Алексей Герман,
режиссер

Фото И. Гневашева

Горовиц, американский музыкант, сказал: «Скрипачи делятся на евреев, гомосексуалистов и плохих. Других нет».

Всерьез национальна только поэзия и то потому, что великим поэтам нет адекватного перевода. Проза уже более интернациональна, а наиболее интернационален — кинематограф.

В Японии в киноинституте я посмотрел фильм Одзу 30-х годов, который меня потряс. И я подумал, что если бы в фильмах итальянских неореалистов заменить детишек на раскосых японских, то это был бы японский фильм. Кстати, японские киноведы не считают Куросаву японским режиссером.

А Милош Форман? Какое это кино? Американское? Чешское? Да и вообще — что такое американское кино? Для обывателя это сплошной Нат Пинкертон. А оно разное.

Что касается России, то все разговоры о русском кино кончаются наличием или отсутствием в нем евреев, как это ни удивительно. Как полукровка я был наслышан, к примеру, о еврейском кино Ильи Авербаха. Он, человек благородный, не взял фамилию своей русской матери — Куракин. Интересно, в этом случае Илья считался бы русским режиссером?

Как-то я был членом жюри одного влиятельного фестиваля, и там демонстрировалась хорошая польская картина. Я сказал, что буду против нее, ибо она антисемитская. Была создана тихая такая комиссия, и потом ответственным должностным лицом из французских распорядителей фестиваля было сказано, что все польское искусство имеет элементы антисемитизма. И кинематограф тоже, хотя в нем присутствуют такие замечательные имена, как Вайда, Занусси и другие. Фильм, однако, получил один из главных призов. В дальнейшем я с удивлением прочел у одного из наших ведущих критиков-евреев сожаление по поводу того, что картину не покупают, и в конце концов ее купили.

Наш брат-художник очень чуток к малейшим дуновениям из правительственных сфер. Не успело Политбюро что-то решить с обществом «Память», как наши кинематографисты откликнулись. Один замечательный наш актер с недоумением рассказывал мне, как другой наш ведущий кинематографист заверял, что «протоколы сионских мудрецов» — подлинные. На эту же тему бушевало в свое время ленфильмовское кафе. Я сын русского отца и еврейской матери, и ухо у меня чуткое. Потом все качнулось как бы в другую сторону. Сейчас все бросились любить евреев. Помню, режиссер Виталий Каневский вдруг рванул на себе рубашку и открыл мне страшную тайну, что он еврей. Я говорю: «Виталий, посмотри в зеркало, евреи смуглые и с крючковатыми носами». — «Нет, я еврей».

На самом деле кино делится на хорошее и плохое, на искусство и неискусство.

Мне думается, что национальное в фильме — проблема адреса. Если художник обращается к российскому гражданину, получается русское кино. Кино — это также и проблема некоего благородства. Ибо, к сожалению, для человека молодого гораздо легче обратиться сразу к жюри Локарно — там другие запросы по поводу русского кино.

Режиссер Сокуров может сколько угодно говорить, что он снимает для себя, но я знаю, какую ему нанесли рану, когда, показывая его фильмы по телевидению, отключили некоторые территории — а он ведь обращается к нашим людям, которые ему близки. И когда он отчетливо видит перед собой этот адрес — получается восхитительный результат.

Конечно, горе, что мы, художники, здесь, в России, никому не нужны. Но тем не менее тот путь, когда мы предлагаем себя «там», — порочен. Там мы вдвойне никому не нужны.

Я не согласен, что Иоселиани снял свой лучший грузинский фильм во Франции. Нет.

Он — франкоязычный человек и во Франции снял французские картины. А на самом деле грузинское кино — это детище России, потому что, не считая элитарного зрителя на Западе, грузинское кино больше всего любили в России, а не в Грузии, как мне кажется. Тот же Иоселиани в Грузии у многих вызывал раздражение, многие его не знали. Я однажды ушел с грузинского застолья, когда выяснилось, что никто не знает, кто такой Иоселиани. А здесь его боготворили. Они делали свое кино для нас. Мы ждали их кино, тряслись в ожидании. У нас Абуладзе был национальным героем, а не у них. Сколько мы пересматривали грузинские фильмы! Я перед каждой своей новой картиной смотрю «Листопад», «Жил певчий дрозд» и «Пастораль».

Более того. Грузины с такой любовью рассказывали о своем народе, с какой русские не умеют рассказывать о своем. Я не думаю, что грузины могли бы забыть такого поэта, как Твардовский, будь он грузином. А мы его, национальную гордость России, забыли.

Но когда в Грузии появилась «своя» «Память» в лице Гамсахурдии и грузины начали объяснять, что абхазцы не люди, что они их, грузин, обокрали, заняли их пляжи и их, а заодно и осетин, нужно кастрировать, когда говорили, что месхетинских турок, выселенных в свое время из Грузии, не нужно пускать обратно (хотя это тоже грузины), я просто язык проглотил, ибо такой образ грузина был вызывающе непохожим на тот, который мне знаком.

Никто не может заставить любить свой народ. Не хочешь — не люби. Но человек, который свой народ не жалеет, особенно такой несчастный народ, как русский, мне просто не интересен.

Александр Княжинский,
оператор

Фото И. Гневашева

Я не критик и не киновед, но у меня есть свои кое-какие мысли и соображения по поводу кино. Скорее всего, они субъективны. Попробую их высказать.

Первое — я никак не могу отнести себя к «патриотам» в том смысле, о котором люди с флагами кричат на всех перекрестках.

Второе — такое огромное количество крайне неприятных мне людей, начиная с Жириновского и кончая Скоковым, ежедневно, ежечасно и ежеминутно со всех предвыборных экранов и трибун вещали мне о чем-то «подлинно русском по духу», что само это словосочетание вызывает у меня сегодня глубочайшее отвращение. Я не понимаю, что это такое.

И, наконец, третье — самое главное. Я считаю, что кинематограф космополитичен. Все до крайности просто. Кино может быть хорошим или плохим. Талантливым или бездарным. Все зависит от тех людей, которые его делают, от авторов. Будь то режиссер, актер или оператор. У меня нет ни минуты сомнений. Лучшие — Андрей Тарковский и Кира Муратова. Твердо убежден, что это лучшие и талантливейшие российские режиссеры.

Б.Пастернак, переводя «Фауста», писал:

> Немногих, проникавших в суть вещей
> И раскрывавших всем души скрижали,
> Сжигали на кострах и распинали,
> Как вам известно, с самых давних дней.

Проникать в «суть вещей» дано далеко не всякому — только избранным, отмеченным Господом. Такие художники живут и творят для народа, обгоняют время. Их мысли несутся вперед легко и свободно — и народ не поспевает за ними. Такова судьба таланта. Поэтому и жизнь талантливого человека почти всегда трагична. С ранних лет его начинают «сжигать» и «распинать», и редко кому удается вырваться из этого круга.

А вот парадокс — «подлинно русский по духу» режиссер Андрей Тарковский снял картину «Сталкер», в которой нет знака страны. Непонятно, где все происходит, — может быть, в Америке, может быть, в России, а может, и в Эстонии или Боливии. Думаю, это сделано намеренно. Режиссера не интересует, на каком фоне — русском или португальском — будут происходить события. Он выше этого, он вненационален. Его интересуют философские понятия веры, нравственности, места искусства в жизни человека. И он тысячу раз прав.

Кстати, смешной пример. Чиновники из Госкино смертельно боялись выхода каждой картины Тарковского и давали массу поправок. В данном случае одна из многих была дана лично Б.Павленком. В фильме была фраза Сталкера: «Зачем вы мою водку выпили?» Большой знаток искусства, патриот и уж, конечно, «подлинно русский по духу», Борис Владимирович заявил, что водку («он точно знает») пьют только в России, и просил заменить фразу. А.Тарковский с легкостью

согласился, и впоследствии текст выглядел так: «Зачем вы мой виски выпили?» Эпизод пустяковый, но он показывает, как подлинно русские чиновники умирают от страха, что подлинно русский режиссер снимет картину о своей собственной, естественно, подлинно русской Родине.

Еще раз хочу сказать, что талант побеждает национальность, что талант интернационален. Может быть, эта мысль спорная, но я в этом убежден. Мой любимейший режиссер, «подлинно грузинский по духу» Отар Иоселиани, снимает во Франции и снимает очень даже неплохо, отнюдь не став «по духу» французским.

А армянин Сергей Параджанов, волею случая попавший в Киев, снял там самую что ни на есть украинскую картину «Тени забытых предков», которая вошла в классический фонд украинского кинематографа. Как человек, влюбленный в красоту, он именно в Карпатах нашел ту самую, близкую его сердцу и таланту фактуру, тот антураж из хат, рушников, костюмов, дивных пейзажей, из которых он выкладывал свои блистательные натюрморты и коллажи. И поди разберись, кто он «подлинный по духу» — армянский, украинский? Все перепуталось — потому как таланту тесно в привычных узконациональных рамках. И я убежден: снимай С.Параджанов эту историю о несчастной любви где-нибудь в российской деревне, или Кижах, или Костроме, — это была бы «подлинно русская» картина, не менее прекрасная. Его талант не позволял ему снимать плохо.

У меня есть одна из любимых картин — «Кто боится Вирджинии Вулф?». Снятая американским режиссером, она повествует о чисто человеческих, порой трагических отношениях двух немолодых людей, которых дивно играют замечательные американские актеры Э.Тейлор и Р.Бартон.

Давайте путем воображения перенесем эту историю на нашу почву, в наши, так сказать, обстоятельства — ну в какой-нибудь небольшой академгородок. А играли бы этих героев опять же наши, но не менее замечательные российские актеры Олег Борисов (к сожалению, покойный) и Рита Терехова. И ручаюсь, это была бы хорошая русская картина. Потому как нам (то есть зрителю) интересны не национальные, а человеческие отношения, разыгрываемые талантливейшими актерами по очень хорошему сценарию.

У нас всегда были, есть и, надеюсь, будут удивительные актеры. Вот только последние годы ужасны — мы потеряли редчайших по таланту людей — того же Олега Борисова, Евгения Леонова, Сашу Кайдановского. Но остался непревзойденный Олег Меньшиков и многие другие. Бог их там знает, «подлинно ли русские по духу» или не очень, но замечательные.

Лучшей картиной о русской деревне я считаю «Историю Аси Клячиной...», снятую Андроном Кончаловским, человеком вообще-то довольно далеким от совхозно-колхозной жизни. Да и замечательный сценарист Юрий Клепиков — человек вроде бы далеко не деревенский. Но интуиция таланта подсказала им новый, отличный от прежних и единственно верный путь — они окружили очаровательную Ию Саввину местными жителями, неактерами, и те справились со своими ролями более чем прекрасно. Это отнюдь не герои полей, не записные патриоты, и ведут они себя настолько искренне, просто и естественно, что успеваешь их узнать, полюбить, и жаль с ними расставаться. Вот это и есть хорошая русская картина.

Никогда в своей жизни, а мне много лет, не слышал я от своих коллег — ну, скажем, от Вадима Юсова или Гоши Рерберга, — что они сняли «подлинно русскую по духу» картину. А это лучшие из лучших российских операторов, картины которых принесли славу нашему кинематографу как у нас, так и за рубежом.

Другое дело — существует русская, российская школа операторского мастерства, неповторимая и отличная от западной по стилю, тону, цвету... И именно поэтому к нам едут учиться со всего мира. Но это уже другой, длинный разговор.

Теперь о будущем русского кинематографа. У нас много талантливых людей. Мне нравятся картины И.Дыховичного. Он один из немногих не забыл главный постулат нашего дела — «кино — искусство изобразительное». Я пишу эти слова не как оператор — об этом днем и ночью должен помнить именно режиссер, только тогда он поймет, что такое кино.

Я получил истинное удовольствие от картины С.Попова «Улыбка». Можно назвать еще множество картин. Но дело не в этом. Я пессимист и никогда не верил в какое-то светлое и лучезарное будущее. Но я всегда верил в талант и талантливых людей, и они почти всегда побеждали. Но в кино мало таланта. Нужны деньги. Очень много денег и с каждым днем все больше. Студии разрушаются, уходят люди уникальных профессий. Государству и правительству кино безразлично, впрочем, как и остальные искусства. Воровство в ближайшее время вряд ли прекратится. Так что предсказать будущее российского кино я не берусь.

Виктор Мережко,
драматург

Фото И. Гневашева

Есть русская литература, русская живопись, русская музыка, и точно так же есть русский кинематограф. Даже при советской власти он все равно оставался русским, потому что нельзя, допустим, Шукшина спутать с Ильенко или с Абуладзе. Или вот Панфилов — абсолютно русский режиссер. И дело не в анкетной графе «национальность». Возьмем Козинцева. На мой взгляд, это глубоко русский художник, хотя он много занимался, особенно в последнее время, зарубежной классикой. Или Михаил Ильич Ромм. Его никак не пересадишь, допустим, на территорию Грузии, Киргизии, Украины... Это все равно будет особый взгляд на мир, и определяется этот особый взгляд прежде всего корнями и традициями, потому что если человек вырос в Москве, Петербурге, в Орле или на Дальнем Востоке, все-таки он слышит речь, музыку речи и является свидетелем конкретных социальных, человеческих отношений между людьми.

На мировосприятии того или иного художника не может не сказываться та среда, в которой он жил и вырос, отношения его родителей, его друзей. Мне кажется, что и в советское время был русский кинематограф, а сейчас его русским просто назвали. Были и Барнет, и Герасимов, которого я особенно ценю за «Тихий Дон». Но особняком стоит Шукшин. Это как бы есенинский кинематограф. Можно, допустим, вспоминать Маяковского, Пастернака — великих русских поэтов, но когда ты говоришь «русский поэт», то называешь прежде всего Есенина. Так вот Шукшин — это есенинский кинематограф, для русского кино — фигура номер один.

Вообще «русскость» — это созерцательно-раздумчивый взгляд на жизнь, взгляд литературный. Кинематограф российский — кинематограф литературный, не событийный, не приключенческий, не сюжетный, а размышляющий. Самое поразительное, повторюсь, что созерцательность — чеховская, купринская, лесковская, достоевская — свойство нашего российского кинематографа вне всякой национальности: еврей Хейфиц или русский Шукшин — это не имеет никакого значения, потому что есть менталитет людей, которые живут в этой стране.

Российский художник, создавая тот или иной фильм, пытается складывать его, как роман. Почему у нас были так популярны экранизации, особенно русской классики? Потому что кинематограф пусть и в простом изложении, скороспелом, за что часто его упрекали, но дает все-таки возможность как бы прочитать книгу. Не пересказать сюжет, а прочитать. Возьмите лучшие экранизации. «Война и мир» Бондарчука — она давала представление о Толстом. Чеховские фильмы Хейфица — «Дама с собачкой», «Плохой хороший человек» — в них были поразительные размышления о жизни, философствование.

Это свойственно русским фильмам, российским. И это все-таки не поэтизация, как, допустим, на Украине, не пересмешничество, к чему склонна Грузия, не динамика, к чему склонны американцы, а заглядывание и разбор души человека, его состояния, его мучений, его чувств. И вот что любопытно — в русском кино, как правило, избегают счастливого конца. Чтобы человек, посмотрев фильм, ушел озадаченный, озабоченный, встревоженный. Кстати, счастливый конец — редкость и в японских фильмах. И наиболее удачные экранизации русской классики делаются именно в Японии, хотя и своеобразно, для нас совершенно непривычно.

Я, пожалуй, провел бы параллель между двумя мироощущениями и кинематографиями — русской и японской. Мне кажется, что японцам в кино также свойственна созерцательность и философия в рассказе о человеческих драмах, о сути человека, о его переживаниях, страстях. Это литература, великолепная кинематографическая литература.

Вообще, мне кажется, у Японии особая судьба, особое предназначение. Как и у России.

Предназначение России — через муки, через ад познать сущность мироздания. Я бы так сказал. Перед американцами, например, не стоит вопрос об онтологической драме человека. Они могут придумать «Человека дождя» — фильм, который ошеломил Америку, но посмотрите,

сколько «людей дождя» в нашей стране и сколько у нас может быть таких сюжетов? У них это исключение, аномалия, болезнь, а у нас вся страна, по сути, такая.

Такая сущность нации подразумевает перспективность. Ведь делать фильмы по лекалу, как делают американцы, даже классные, те, которые мы смотрим с удовольствием, в сущности, просто — была бы техника, а жизнь японцев и жизнь россиян — она не по лекалу. Нация существует абсолютно непостижимо, потому что нет потолка.

Сегодня многим кинематографиям трудно. Возьмите французов. И у них кинематограф вырождается. Есть такое ощущение, что у них появился абсолютный комплекс неполноценности, поскольку они находятся между двумя мирами. С одной стороны — Америка, сытая, мощная, могучая держава мира, с другой стороны — две непостижимые: Япония, с ее техническим феноменом, и абсолютно неразгаданное чудовище — Россия, которое непонятно что может в любой момент выкинуть и куда пойти. И вот у них появился страх, комплекс от того, что они, будучи законодателями литературы, живописи, мод, кинематографа в свое время, вдруг потеряли все это, и сейчас у них нет ни потенциала душевного, чувственного, ни потенциала национального.

Российский кинематограф пережил за последние тридцать лет, как мне кажется, три стадии. Это предельная народность — в 70-е годы, потом такой плач по интеллигенции и затем — чернуха, порнуха, грязнуха. Я сам как бы двигался в русле этих направлений. Когда я стал понимать, в чем мой успех, то абсолютно осознанно выбрал способ письма, способ создания персонажей. Вот, допустим, «Трын-трава». Многие считали, что это экранизация Шукшина. А это был абсолютно сознательный выбор персонажей а ля Шукшин, потому что в это время вся страна читала Шукшина, дралась за журнал, где были опубликованы его рассказы, и с наслаждением смотрела его фильмы. И я сознательно решил выступить в роли пересмешника, в хорошем смысле слова, и добился, как мне кажется, предельной идентичности. Фильм по этому сценарию снимался уже после смерти Василия Макаровича, но он попал еще в струю или в хвост шукшинского метеорита.

Однако я очень быстро понял, что дальше такие сценарии писать нельзя, потому что эпоха Шукшина закончилась, и я на этом исчерпал себя. Я стал достаточно последовательно разрабатывать женский характер и понял, что я еще сельский по корням, еще помню сельскую жизнь. И я очень четко сформулировал для себя, что меня в этой жизни вывезут женщины. «Здравствуй и прощай», «Трын-трава», «Вас ожидает гражданка Никанорова» — в этих сценариях главным персонажем была женщина. Русская женщина. Причем на этот характер, абсолютно бесшабашный, широкий, незапрограммированный и непостижимый, сюжет как бы сам ложится, потому что такие характеры позволяют достаточно произвольно заставлять героев поступать так или иначе. Они сами складывали сюжет, скорее, чем я.

Я высвобождал руки персонажу, и он уже сам размахивал руками — в какую сторону ни махнет, в ту сторону сюжет и идет. И создавалась иллюзия стихийного характера, хотя стихию я сочинял, направлял. Иногда герой вырывался из моих объятий, тогда я его все-таки пеленал и затаскивал туда, куда мне хотелось. Он сопротивлялся, но я тоже был упрям. Я понимал, что именно женщины ведут своих мужей в кино, женщины усаживают своих мужей перед телевизором и женщины помогают делать абсолютно нетрадиционный сюжет.

Но потом, особенно после того как мы с Чухраем написали «Трясину», я почувствовал, что уже забываю деревню. Тем более, Чухрай писал деревню своих лет, а я — своих. И у нас была такая нестыковка. Мы не ссорились, но часто не понимали друг друга.

Не случайно вскоре я написал «Родню» на Нонну Мордюкову. Мордюкова ведь — русская стихия, как разлив Волги, бурелом, который выворачивает с корнями деревья, вихрь в степи. Опасная, восхитительная, неповторимая Мордюкова, едва ли не самая крупная актриса в стране. В «Родне» сельская женщина приезжает в город к городской дочке и не понимает этого мира. А дочка хоть здесь как бы и «пришей кобыле хвост», но никогда из города не уедет в деревню. Муж героини спился. Все потеряно. Все разрушено. И как бы на этом сценарии я поставил точку. Я находился в некоторой растерянности — что же делать дальше? Я уже не мог писать о деревне, а говорили, что Мережко — один из главных «деревенщиков». И вот тогда я сочинил «Полеты во сне и наяву». И тоже сформулировал для себя, что экран абсолютно

не занимался так называемой технической интеллигенцией. Той интеллигенцией, которой, кстати, большое внимание уделял Антон Павлович Чехов.

После этого — «Прости», «Одинокая женщина желает познакомиться» и так далее — пошли уже фильмы, в которых опять-таки город и главный персонаж — женщина. Да и в «Полетах...», собственно, у героя Янковского — женский характер. Он капризен, непредсказуем, он отчаянно нахален и отчаянно беспомощен. В нем все сочетается, как в хорошей женщине.

Это был как бы второй период — когда я понял, что буду рассказывать о женщине — как жертве урбанизации, женщине с русским характером. Ведь таких женщин, как у нас, нет нигде. Самая верная, самая непредсказуемая, самая несчастная. Все в этом котле замешано.

А третий период нашего кино — когда началась перестройка и вдруг на страну, на Россию обрушилась та беда, которой никогда не было за последние восемьдесят лет. Эта беда называлась «демократия как вседозволенность». То есть анархия. Хлынули наркомания, проституция, разбои. И тогда я написал «Собачий пир». Я взял абсолютно русский характер — женщина-алкоголичка. Более преданной, верной, более способной загрызть любого за своего мужика, чем русская женщина-алкоголичка, нет. Вот такая баба с синими ногами, с синими губами, с авоськой бутылок, способная любить и страдать. Были у меня сценарии о наркомании, о рэкете. Я считаю, что это был этап всего российского перестроечного кино, которое столкнулось с бедой и обойти ее не могло.

Мне кажется, что российское кино, несмотря на его сложнейшее состояние, все же в лучшем положении, чем все прочие кинематографии бывшего Советского Союза. Это все-таки кино живое, оно болеет вместе со всем обществом. Оно не вымерло.

Мы совершили одну из главных ошибок — в государственном масштабе — освободили нишу. Мы все время кормили зрителя своими фильмами. И он был сыт. Ну, иногда подбрасывали в виде деликатесов зарубежные фильмы. А потом вдруг мы перестали давать ему нормальную еду, а вместо этого предложили лавину западного, в основном американского, в основном посредственного. Эта химическая кинематографическая продукция пошла к зрителю, и он стал ее есть, потому что желудок пустым быть не может. Потом начались вот эти безумные сериалы, и мы окончательно приучили зрителя к другой еде, к потреблению другого кино. Он привык к американскому кино, привык к бразильско-мексиканским сериалам.

Это главная ошибка, которую совершило государство в отношении к кинематографу. Потребуется много-много лет для того, чтобы вернуть людей к нашему кино. Деньги можно найти завтра. Завтра премьер может сказать: вот вам на возрождение российского кино деньги — выпускайте фильмы. Но, во-первых, разрушена и коррумпирована прокатная сеть. Во-вторых, зритель не захочет уже брать наше кино. Он скажет: дайте мне лучше тот суррогат, который я последние десять лет употребляю, я хочу его, мой желудок, мои глаза воспринимают мексиканскую, испанскую, английскую речь с переводом (чаще всего плохим). Зритель может просто не принять наше кино. Чтобы вернуть зрителя, нужно тридцать-сорок лет.

Раньше на каждом фестивале знали, что Россия преподнесет «Летят журавли», или «Балладу о солдате», или Тарковского, или Климова... Ждали, а сейчас не ждут. Понимают, что это умирающее кино, существующее гипотетически, а не реально.

А мы создаем видимость, мол, вот, у нас есть молодые. А молодые ребята — при всем уважении к их мужеству, к тому, что они не сдаются, — все-таки страдают отсутствием жизненного опыта и отсутствием зрителя, который мог бы оценивать их работы.

Раньше была потрясающая система (я не тоскую по тем временам, но я все же тоскую по тем временам) — цензура, государство могли ставить на колени, но художник распрямлялся, он, художник, все же выживал в борьбе. А сейчас художник выживает в зависимости от того, дадут ему деньги или нет. Если же дадут — значит он снимет то, что хочется ему, маме, жене, друзьям.

Кино — могучее идеологическое оружие, и это доказывает Америка. Почему мы восторгаемся и любим Америку? Потому что американские фильмы любят и восторгаются Америкой. Самая красивая, самая мощная, самая любимая, самая чистая, самая достойная, самые красивые полицейские, самые красивые женщины!

Кино должно быть идеологизировано. Другое дело, какая идеология. А у нас сейчас нет никакой.

В советское время была идеология превосходства социального строя. Но как ни странно, был знак равенства между нацией и строем (была нация советских людей, это особая нация — советский человек). Это была идеология счастливого человека. Идеология американская — один к одному слепок с идеологии советской. Это идеология счастливого идиота. И при всех издержках самая страшная ошибка государства в том, что оно потеряло представление об идеологии. Ленин был прав: наиважнейшее — это искусство кино, потому что оно самое доходчивое, его легко идеологизировать.

Раньше Петр Алейников, Борис Андреев, Марина Ладынина, Любовь Орлова были любимы всеми. Это были кумиры, которые объединяли нации. А сегодня зритель не знает ни талантливого Валерия Тодоровского, ни Александра Рогожкина. А вот в Рогожкине, безусловно, есть качества национального художника, при всем подчас натурализме, даже патологизме его фильмов, есть та «тарковщина», которая заставляет трепетать мир вокруг. Она иная, чем у Тарковского, но соткана из той же материи. Не знает зритель, к сожалению, и великолепного актера Миронова Женю, одного из лучших молодых русских актеров. Машкова знают только благодаря бесконечным фестивалям и презентациям.

Я сам не знаю практически ни одной молодой красивой актрисы, которая вошла бы в жизнь обывателя, как вошла Людмила Чурсина после «Донской повести». Когда эта русская красавица появилась, на нее все молились, и все хотели ее страстно. Или Маргарита Володина после «Оптимистической трагедии» — женщина стальная внешне, но невероятно соблазнительная под стальной юбкой. Были женщины-идолы и мужчины-идолы. Их сейчас нет. А когда страна не имеет своих идолов, она начинает поклоняться другим идолам, идолам американским. Вакуум заполняется иной верой.

Я не хочу быть пророком, но думаю, что взрыв духовный из-за того, что вакуум заполнен чужой продукцией, будет страшнее политического взрыва. Страна возмутится, что ей навязали чуждую ей идеологию, не национальную, а привнесенную, взятую из-за океана, совершенно не соответствующую менталитету жителя, скажем, города Орла.

Русская культура привыкла к созерцанию, размышлению. Но если зрителя заставляют не размышлять, а бежать, кричать, хлопать глазами, устраивать истерики, глотать короткий монтаж, частые перестрелки, то он рано или поздно станет душевнобольным, а душевнобольной человек может произвести взрыв пострашнее атомной бомбы. Вообще самый страшный ядерный взрыв — это взрыв душевного неравновесия, которое сейчас создается той дешевкой культуры, что заполняет вакуум души народа. Предназначение русской нации — совершенно иное, чем предназначение австралийца или американца. Австралиец и американец потребляют, не мучаясь, а русский ничего не потребляет, но мучается без конца. В этом, мне кажется, его беда и достоинство. Ведь при внутренней стихийности и видимой застенчивости в россиянах есть глубоко запрятанный нарциссизм. Американцы — те сразу говорят: мы самые лучшие. Мы же прикидываемся убогими, но на самом деле уверены, что самые-то лучшие — именно мы. Да, мы застенчивы, но глубоко надеемся, что все заметят, какие мы хорошие. А если уж не заметили — тогда бутылкой по башке.

Сегодняшняя свобода дала возможность нации быть разнузданной, быть хамами, нация потеряла представление о нравственных критериях. Но так не может долго продолжаться. Организм выздоровеет.

Я думаю, что в ближайшие пять-десять лет мы не станем великими в кинематографе. Мои дети будут в моем возрасте, когда, я надеюсь, придет разумный идеолог и начнется возрождение нации. Придет человек, который станет настоящим лидером. Я хотел бы, чтобы в России пришла к управлению государством женщина. Она, как мать, и накормит страну, и обласкает, и возродит.

Глеб Панфилов,
режиссер

Кино нельзя рассматривать по национальному признаку. Фильмы бывают только хорошие или плохие. Хорошее кино, как правило, окрашено индивидуальностью, посему черты «русскости» в моих фильмах (я ведь здесь родился, вырос и воспитывался), думаю, есть.

Наталия Рязанцева,
драматург

Фото И. Гневашева

«...Потому что народ, перед которым Вы преклоняетесь, консерватор par exellence — и даже носит в себе зародыш такой буржуазии в дубленом тулупе, теплой и грязной избе, с вечно набитым до изжоги брюхом и отвращением ко всякой гражданской ответственности и самодеятельности — что далеко оставит за собой все метко верные черты, которыми ты изобразил западную буржуазию в своих письмах»[1].

Начала с Тургенева, чтобы сразу объясниться. «Я — европеус», — говорил он про себя. Я — тоже. Хотя первые стихи моего детства были некрасовские «Плакала Саша, как лес вырубали, ей и теперь его жалко до слез, сколько тут было кудрявых берез»...

Имею ли я право вообще рассуждать о русском, будучи столь чистокровно русской? Но вот испокон веков классики наши рассуждали. Они еще не знали, что «коллективное бессознательное» водит их рукой. И хорошо, что не знали. Как сказала одна английская писательница: «Подсознание само о себе позаботится». Если помнить, что оно постоянно заботится, становишься сороконожкой, которая забыла, с какой ноги идти. Но я постоянно помню, и первая реакция на «русскую тему»: «Спросите что-нибудь полегче», потому прошу считать мои сбивчивые суждения заметками сороконожки.

Кстати, вот Тургенев писал «par exellence» («по преимуществу») латинскими буквами, а в журнале «Искусство кино» и в других изданиях теперь пишут «мейнстрим» или «наратор». Зачем? Почему? Мое русское подсознание и «европеус» одновременно бунтуют. Ну, хорошо, есть смешные слова — «рефьюзник», например. Это каламбур, игра. А зачем обыкновенные, скучные слова перетаскивать, почему бы их не перевести?

Русское кино — а в каком смысле? — вопрос подозрительный со всех сторон. Вызывает дурные ассоциации. Ну да, «самым еврейским из искусств для нас является кино» — острота хороша, но надоела еще во ВГИКе, а однажды — на моей памяти однажды — кто-то публично пытался поделить кино на еврейское и русское, не хочу вспоминать подробности того идиотского болшевского скандала и вообще не хочу унижаться до этой темы. Помню, как старику Габриловичу, ведущему семинар, пришлось краснеть в его восемьдесят лет и уверять, что он русский писатель. Помню, как в подпитии, в более узком кругу, речь уже пошла о сионистском заговоре на «Мосфильме», в комнате присутствовали лица разных национальностей, и, что характерно, в защиту русского кино от еврейской напасти кидались люди с нерусскими фамилиями, в общем, когда плохо идут дела — «кто виноват? — евреи виноваты». А страстную отповедь им дала Лана Гогоберидзе. Я же хлопала ушами, пока не хлопнула, наконец, дверью, вспоминать все это стыдно, но — и крепким задним умом, сто раз обдумав и пересказав эту историю, я не знаю, что я должна была сказать, сделать. Остался скверный осадок, а само словосочетание «русское кино» для меня теперь с душком, к тому же всякий национальный вопрос столь деликатен, что даже и неприличен. Тут я против нашей бесшабашной гласности, догоняющей свободный мир, потому что у цивилизованных людей отработаны правила приличия, по которым, если ты не любишь, скажем, французов, будучи итальянцем, или желтая раса тебе несимпатична как таковая, ты можешь поделиться этим с лучшей подругой, а где «больше двух — говорят вслух» — промолчишь, тем более — публично, в печати. У нас же прежде на почве бешеного интернационализма все смешалось.

Но при чем здесь кино? К сожалению, очень «при чем», потому что это только кинематографистам кажется, что они владеют материалом и создают «вторую реальность», на самом деле материал владеет ими в гораздо большей степени. А он, как правило, имеет родовые признаки, и национальные особенности мы узнаем-то, в общем, из кино. И если я из профессионального любопытства смотрю почти целиком «Берлин. Александерплац» могучего Фасбиндера и восхищаюсь, я все-таки ловлю себя на том, что как зритель я ни за что не стала бы смотреть на этих неприятных людей. Потому что они немцы, да еще те — довоенные? Не могу даже ответить на свой вопрос. Неприятно и всё, иррационально. Необаятельно. И зритель бунтует. У разных народов разный кинематографический потенциал, есть жизнь, на которую можно смотреть в ее

[1] Из письма И.Тургенева А.Герцену от 26 сентября 1862 года. Баден-Баден. — В книге «Переписка И.С.Тургенева». М., 1986, с. 227.

неосмысленном, непричесанном виде, а есть такая, что ни один талант не вдохнет в нее обаяния. В общем и целом получается, что какая жизнь, такое и кино. Что ж, повеситься теперь из-за того, что наше кино оказалось неконвертируемым и интересно бывает только узкому кругу любопытствующих? Отделить одно от другого — специфику нашей жизни от специфики ее осмысления и отражения — чрезвычайно трудно, но думаю, что при скрупулезном анализе выяснилось бы, что именно в кино авторы зависят от «почвы и судьбы» куда больше, чем им кажется и хотелось бы. Разумеется, и от зрителя.

Кино наше за «железным занавесом» было самодостаточно, как и сама русская жизнь. Вспомните, как мы слушали «голоса», когда уже все-все-все их слушали. Что бы там ни происходило в мире, мы слушали «про свое». Не потому, что мы такие ограниченные эгоисты, а потому, что «своего» достаточно. Выше головы. Когда в восьмом номере «Искусства кино» в беседе с П.Вайлем Н.Михалков несколько раз повторяет, что Россия — это континент, я с ним совершенно согласна и даже вспоминаю, как кто-то из итальянцев сказал, что Россия — это Вселенная (поговорив с нашими депутатами и обнаружив, что о западной культуре они не знают ни-че-го, но им это и не нужно). Отсюда следует, что мы прикованы к нашему тяжелому кораблю куда более крепкими цепями, чем любой западный человек к своей родине, и бессилие разорвать эти узы само по себе входит в состав русской души и всякого ее произведения. Нет у нас поэта, который не выяснял бы свои отношения с отечеством. «Люблю Россию я, но странною любовью...»

О кино пока что можно говорить только как о советском кино. «Кино в России больше, чем кино». Оно совпало по времени с «электрификацией всей страны» и с первоначальным просвещением. Мы постоянно забываем, что «Россия, которую мы потеряли» была неграмотной и полуграмотной — уже при нас, на моем веку. Году в 49-м, когда деревня с голода бежала в город, в нашем классе сидели человек пятьдесят, и каждый день шла проверка на чесотку и на вшей, учительница послала нас, самых грамотных, обойти одноклассниц, чтобы родители расписались в табелях, что придут на собрание. Мы полазили по баракам, подвалам и деревянным домишкам нашей Красносельской, нищета нас не удивляла, но эти мамы и бабушки кое-как могли нацарапать свою фамилию или ставили крест, а когда требовалось написать «не могу» — они не могли, мы за них писали. И до конца семилетки класс делился на пятерых «продвинутых», как теперь бы сказали, а тогда шипели — «богатые, отличники, евреи», и на простой народ. Это в Москве, а в деревне за Ветлугой — сама видела — колхозники хором кричали: «Не надо нам! Не надо нам!», когда им привезли движок и хотели провести электричество. Это в 59-м. Председатель — городской инженер, коммунист, можно сказать, миссионер — знал эсперанто и в свободное от колхозников время сочинял свой всеобщий, всемирный язык, уверенный, что только это спасет человечество. Это не из Платонова, это я сама видела. А что ему, миссионеру, «тридцатитысячнику» оставалось делать, если единственный их грузовичок носился прямо по льняному полю, и не уговорить было пьяного шофера ехать по дороге — «по полю-то ровнее».

Соцреализм в кино — не выдумка злодеев, это в литературе отчасти так, там уже было что крушить в 30-е, а кино — на новенького — произрастало, как мичуринский гибрид, от принудительного хождения интеллигенции в народ — как кино для бедных, как ликбез и рабфак и как «опиум для народа»: одним — водка, другим — кино. За свои копеечки, вскладчину народ получал уверенье в своей правоте и прекрасности — от Максима до Штирлица, от Мичурина до Председателя.

Сказки и комедии Пырьева и Александрова вошли в сознание и в быт как истинно русские, а еще вошли песни, написанные для кино или после звучавшие с экрана, — песни военных и послевоенных лет. Их и сейчас поют и будут петь, и это явление совершенно особенное — единственное в советской культуре свидетельство национального единения вокруг войны священной и победоносной.

Его хотели продлить, но не вышло. Помните, как стали наливаться фальшью и казенной патетикой: «Что-то с памятью моей стало, все, что было не со мной, — помню...» перешло в пародию, а по ресторанам наяривали «Катюшу», и молодой народ, уже поголовно грамотный, стал сам себя культурно обслуживать, появились так называемые ВИА, Высоцкий вышел из своего круга и сделался всенародным, а кино, как самое государственное из искусств, стремительно шло на убыль, потому что планировалось как всенародное, по старинке — «всем, всем, всем!», то есть никому. Следы этой тяжкой борьбы с начальством и с тем «некто, который никто» заметны во всех картинах о современности.

Да, оно нравоучительное, тяжелое, бесформенное, эклектичное, сентиментальное, наивное, многозначительное, и тем не менее оно существовало, еще советское кино, его еще смотрели,

и в будущем, для сообразительного историка оно даст достаточное представление о нашей жизни. Сравнению с западным оно вообще не подлежит. Мы смотрели фильмы фестивальные, штучные, великих режиссеров, а о тамошнем потоке, о «маскульте» и фильмах политически ангажированных не знали ничего.

Но вот наступила так называемая «постсоветская» эпоха. С чего она началась, сейчас как раз показывают по телевизору.

Невозможная в прежние времена «Интердевочка» имела огромный кассовый успех, стала одной из «первых ласточек» неподцензурного кино.

Не хочу разбирать это кино как кино, о нем много писали. Но вот что интересно: почему мне предлагают сочувствовать героине и жалеть это чудовище? Потому что оно русское и о том все время помнит и напоминает? И убедительная Е.Яковлева так это делает, что я действительно сочувствую. Отбросим криминальную закваску драмы, она скоропортящаяся (тогда нельзя было менять валюту, и она попалась), не это важно. Ну ладно, героиня — проститутка (причем валютная, «рабочая аристократия»), вот вышла она замуж в Швецию, упивается покупками и вертит любящим мужем, как хочет, все это я на пределе снисходительности понимаю, но не дай вам Бог выпить с этой дамой — она тут же начнет качать права и истошно жаловаться на свою долю: она русская, она тут второго сорта, ее с мамой разлучили! Жалко бедного шведа, который так влип, жалко ее несмышленую маму, но почему-то мы принуждены соучаствовать во вздорной ностальгии по свирепой родине, которая не давала ей спокойно заниматься ее ремеслом.

Оказывается, наша ностальгия превыше всякого здравого смысла, и под песню со словами «бродяга к Байкалу подходит» мы любую дрянь готовы полюбить за то, что она наша. И наворачивается все: «Тоска по родине — давно разоблаченная морока...»; «Я тоскую по русской земле, по родной стороне своей...»; «Когда я вернусь...» Галича и «Ни страны, ни погоста не хочу выбирать» Бродского; «Здесь под небом чужим я как гость нежеланный» и так далее до бесконечности. «Я тебя никогда не забуду, я тебя никогда не увижу...» Мы пропитаны этой тоской, все у нас о разлуке, о прощании — «и быть может, навсегда».

Вот, кажется, через «Интердевочку», в совершенно русском духе — «правое ухо через левое плечо» — я и выделила основной фермент «русскости». Прощание с «Вишневым садом» и «Прощание» с селом Матёра, «Вокзал — несгораемый ящик разлук моих, встреч и разлук» и «Так провожают пароходы — совсем не так, как поезда». Куда ни глянь — все одухотворено великими проводами.

Не русские, разумеется, начали, они ничего не начали в искусстве, но именно эту тему они подхватили и расширили, и вся наша история с географией определила направление, с которым русские вписались в мировую историю чувств — со своей русской «цыганщиной», бездомностью, тоской потери и оставленности. Со своей ностальгией, доведенной до божественной бестелесности — до тоски по дому, которого нет. «Я вернулся в мой город, знакомый до слез»... Истоки и типы русской ностальгии разнообразны, и мне не написать научный трактат, но если бы от меня потребовали диссертацию, я остановилась бы где-то на краю этой темы, на границе психологии и искусствоведения, и купалась бы в сладком океане русской тоски, которая ни в коем случае не скука и не уныние, а напротив, «праздник со слезами на глазах». Пресловутая «духовность» русских в том и состоит, что «здесь и теперь» малосущественно, всегда уступает напору «там и тогда»: тогда — в прошлом, а в будущем — там, где нас нет.

Вот и фильм, который мне больше всех понравился за последнее время, — тоже о прощании. Это «Охота на бабочек», фильм французский, сделан грузином Отаром Иоселиани, но он очень угоден моей русской душе и соответствует моим русским биоритмам.

А еще мне понравился фильм «Особенности национальной охоты». Он очень смешной и столь талантливый, что обошел все сети и ловушки, которые подстерегают, когда русские начинают осмысливать самих себя.

А кино наше, по-моему, только этим и занято, все назад смотрит, все изживает тяжелое прошлое, все думает, какие мы «не такие». «Они сэры, а мы серы» (народная пословица). А мы уже «такие», «такие»! Вот и Тургенев написал Герцену в 1862 году: «Горе, которое ты чувствуешь при мысли о ней (о России. — *Н.Р.*) — горько; но поверь — оно в сущности еще горше, чем ты предполагаешь — и я на этот счет — больше мизантроп, чем ты. Россия — не Венера Милосская в черном теле и в узах; это — такая же девица, как и старшие ее сестры (европейские страны. — *Н.Р.*) — только вот задница у ней пошире...»[2]

[2] Там же, с. 233.

Сергей Сельянов,
режиссер

Я не думаю, что есть глубокий смысл в разговорах о том, существует ли русское кино и что это такое. В русской литературе есть тайны, глубины, в которые иногда сколько ни погружайся — дна не достигнешь. Когда я читаю Достоевского или Толстого, то чувствую, что могу уйти туда с головой. Это феномен языка, загадка языка. Кино же родилось как искусство интернациональное, там слово все-таки играет роль вспомогательную. Поэтому тайны особой нет и дно всегда ощущаешь. Причем речка гораздо мельче, и дно ровное, песчаное: знаешь, что никогда не наткнешься на камень и не попадешь в яму, невидимую глазу.

Когда мы говорим об итальянском или о французском, мы имеем в виду какой-то аромат, который присутствует, безусловно. Но не более чем аромат, оттенок запаха. Можно найти такие оттенки в поэтике — по монтажу, по движению камеры, по сюжетной динамике. Но это не сущностные различия — просто чего-то больше, чего-то меньше. Именно потому, что кино родилось немым, оно было сродни музыке в смысле восприятия. И когда оно стало звуковым, эта мощная инерция архаичного искусства с международным языком сохранилась. Происходит примерно то же самое, что и в цирке. В советском цирке одни аттракционы, в китайском — другие, где-то больше техники, где-то больше артистизма, антураж различный. Но сказать, что китайский цирк совсем не то же самое, что советский... Так не скажешь.

На уровне аромата в русском кино можно уловить свои особенности. Ослабленность формы — это свойство всего русского искусства и кинематографа в том числе. Европейское искусство гораздо строже в смысле формы, что связано с большей рациональностью европейского сознания. А здесь страна забирает энергию. Известны же слова о том, что поддержание существования на этой огромной территории требует таких сил, что их уже не остается на то, чтобы это существование оформить. На форму сил не остается, и нет в нашем искусстве соответствующей традиции, школы, чтобы это само собой возникало, чтобы достигалось без особых усилий, потому что так надо, так учили. Может быть, в классическом русском кино «Иван Грозный» является в определенном смысле исключением, подтверждающим, однако, общее правило. Но Эйзенштейн построил свой фильм по законам оперы, а опера вопиюще формальное искусство — это не могло не сказаться на драматургии и изображении. Но даже «Иван Грозный» — фильм сильный по форме, но не совершенный по форме, что не одно и то же.

Причастность к русской идее достаточно важное для русского кино свойство. Поскольку я сам недавно сделал фильм «Русская идея», то до сих пор нахожусь как бы в пространстве этого фильма. Русская идея не как идея национальная, а как обозначение метафизической души русского народа. Мечта о царстве Божием на земле или о царстве добра и справедливости — это как угодно. То есть мечта о том, чтобы всем хорошо было. Это мощная и убедительная идея, которую можно носить в себе и которая в то же время внутренне противоречива, насквозь противоречива. Смирение и бунт как две стороны одной медали: либо водку пить в ожидании царства Божия, либо разрушить все, чтобы новая жизнь поскорее наступила. В этом смысле самый русский фильм для меня — это «Бежин луг», восстановленный как фотофильм. Трудно сформулировать в двух словах, что там происходит. Это какое-то чувственное ощущение. Появление в телеге отрока с топором — это надо видеть. И отец, который как бы цитирует библейские строки, в таком виде на самом деле не существующие. Своеобразное начетничество, поиск высокого религиозного смысла в каждом акте — это очень русское. Мы использовали в «Русской идее» эпизод разгрома храма, где самым прямым и непосредственным образом, без излишних нюансов и экивоков — как всегда у Эйзенштейна — заявляется, что царство Божие наступило. Что все уже случилось, уже произошло, что вот они — новые святые, среди нас. И прекрасные лица в окладах, лица подобранных Эйзенштейном типажей, изобразительно подчеркивают это.

Можно было бы к особенностям русского кино отнести присутствие собственно русских лиц.

В этом именно особенность, а не особое достоинство. Тем не менее главное в кино — это лицо человека. Такие лица были в фильмах 30-х годов. У Довженко в «Земле» лица нечеловеческой красоты. Абсолютно простые лица — ясно, что он не искал специально этих людей и многих взял в том селе, где снимал фильм. Эти лица существовали в кино еще некоторое время, пока не исчезли.

Уже пошлой стала фраза о том, что генофонд нации истощился, но для режиссеров она имеет вполне конкретный смысл. Недавно Алексей Герман искал актера на главную роль и говорил: нет больше князей. Вот в Грузии еще остались, но ему грузин не годился. Действительно, князей нет. Царя уже не сыграть, даже царя из близкой нам эпохи. Николая II не сыграть, хотя он почти современник нам и особая стать или величие не обязательны. Анатолий Ромашин замечательно сыграл эту роль в «Агонии». Сыграл блестяще, очень трогательно и сильно. Наверное, это лучшая его роль. Но он сыграл как бы одну, наиболее близкую нам сторону натуры Николая, связанную с современной рефлексией. А сыграть монарха, ну вот просто — монарха как такового... Я думаю, что режиссер, который захочет сделать это, столкнется с колоссальной проблемой. Лиц нет. Говорить ли на этом основании, что и русского кино больше нет? Вряд ли. Речь не о том, что умираем, а о том, что какого-то витамина нам не хватает. Такое впечатление, что раньше он был.

В разговорах о русском всегда был элемент реакции на то, что советское кино предусматривало наличие национальных кинематографий, при том, что русской кинематографии как бы не существовало. И эта ситуация порождала желание заявить: нет, русская кинематография существует. Вот фильмы Шукшина или, скажем, «Андрей Рублев». Это с одной стороны. С другой стороны, глупо спорить: конечно, Шукшин — это русское кино как по материалу, так и по духу. В простом, здоровом смысле этого слова это русская глубинка, русские мужики с бабами. Шукшин просто органичный русский художник, если не нагружать то, что он делал, специальными метафизическими смыслами, — это неуместно, мне кажется. Свойства его кино противятся всякому теоретизированию. Почему оно русское? Не потому же, что крыши со скатами, коровы и поля. До Шукшина были русские фильмы в идеологическом смысле: вот он, наш русский народ. В этих фильмах что-то всегда имелось в виду, а Шукшин ничего такого в виду не имел. Значение Шукшина в том, что он первым все расчистил — важное дело сделал. Впрочем, он не делал никаких дел — он кино свое снимал. Конечно, это не совсем уж бесхитростное кино — оно хорошо придумано, весело придумано, но дополнительными смыслами его нагружать не нужно. Шукшин тем и хорош, что у него отсутствует тема учительства, столь естественная для русской литературы XIX века и ставшая совершенно неорганичной после того, как это учительство известно до чего довело. В «Калине красной» тоже нет учительства — там нормальный мужицкий разговор пожившего человека с молодым: я вот мать забыл — ты так не делай, ты мать не забывай. Себя не надо предавать, родину надо помнить, с бабой надо по-честному. Короче, чтобы по-честному было с собой и с людьми. Никакого учительства нет в этом.

«Андрей Рублев» — это тоже русское кино уже потому, что это кино о русской истории. Хотя очевидно, что Тарковского гораздо больше интересовала общекультурная традиция. Он пытался ее реанимировать, вернуть к жизни в то время, когда это представлялось необходимым. Иконы Рублева принадлежали у Тарковского, на мой взгляд, лону мировой культуры. То есть русской тоже, разумеется, он этого не оспаривал и никакого космополитизма не протаскивал. Но пафос Тарковского был именно в ощущении русской культуры частью мирового духовного космоса, причем не последней его частью.

Про меня говорят, что я снимаю русское кино, и я с этим не спорю — смешно было бы спорить. Я здесь живу и собираюсь жить дальше, меня волнует русская мифология и русская запредельность — у меня другого материала нет, и я не ищу его. Мы с М.Коновальчуком стараемся в каждом фильме еще раз загадать загадку русской души, русского человека, русской истории. Так что по материалу — это русское кино, про форму и приемы мне трудно судить, я достаточно безотчетно это делаю. Когда меня называют режиссером, делающим русское кино, я не чувствую за этим дополнительных значений. Пока у меня не было повода поморщиться и сказать: вы имеете в виду совершенно не то, что есть на самом деле. Но если бы мое кино называли не русским, а просто хорошим, я бы тоже не возражал.

Нина Усатова,
актриса

Я и не вспомню сейчас, какой же я первый фильм посмотрела. Их много к нам привозили. Детские сказки были, киносборники разные. На взрослые фильмы нас часто пускать не хотели, потому что «до шестнадцати» еще. Когда хороший фильм шел, все об этом знали. Коров подоили — и к семи в кино бежим. Летом бегали, зимой бегали. А бежать до клуба далеко было. Да это и не клуб даже. У нас ведь как? Маленькая станция у Малинового озера. Вчера как раз по карте смотрела, где это озеро соленое наше — рядом с Бийском, от Казахстана недалеко. Поезда там редко ходили, и фильм прямо на вокзале показывали. Закрывали двери, окна и показывали. Или говорили: «Вагон-клуб приехал». Это такой специальный вагон, чтобы кино внутри крутить. Я много фильмов пересмотрела с актерами нашими, хотелось еще и еще смотреть. Помню вот, как здорово фильм «Воскресенье» прошел. Был мороз страшный, валенки скрипят, сесть негде, так мы мимо лавок садились, на пол прямо. Мордюкова в «Простой истории» меня перевернула всю. Тогда решила: иду в артистки — так же смогу. Я Мордюковой потом даже сказала об этом. Это вы, говорю, Нонна Викторовна, дали мне в себя поверить. Я и все фильмы Ромма помню, и все фильмы Хейфица с Баталовым. Смотришь и думаешь: настоящее. Сердце и душа отзываются. И герои там настоящие, потому что чего врать-то? Они такие, как есть.

Но это ведь искусство. Кажется, что шукшинские фильмы очень просто сделаны, а на самом деле это замечательные артисты снимались у замечательного режиссера. Я же родилась в Алтайском крае, в шукшинских местах — это потом мы в Курганскую область переехали. Горжусь, что рядом великий человек жил. И так жалею, что из-за характера своего не пошла к Василию Макаровичу будучи студенткой. Вот сейчас бы обязательно совершила этот поступок. Подошла бы и сказала: Василий Макарович, я очень хочу у вас сниматься, все ваши героини — они мои. Я только прочитала «Позови меня в даль светлую» и сразу: Боже, как я хочу это играть. Все думала, что подойду и познакомлюсь. Смелости тогда не хватило, а сейчас жалею. Это настоящее русское кино, которое и на Западе признано. Когда русский артист туда сниматься приезжает, все удивляются, какой он работоспособный и как всерьез он все переживает. У них берут артиста, скорее, как типаж. Как-то к нам в театр приехали американцы и смотрели «Женитьбу Бальзаминова». А потом был фуршет в ресторане. Я захожу и слышу: «А где вот та, большая, в красном платье?» Говорю: «Да туточки я». Он удивленно так: «Вы и есть та самая, большая?» У нас бы, говорит, взяли артистку, которая похожа на персонаж.

Но отношение там к своим артистам совсем другое, чем в нашем кино. Здесь привыкли сами все делать, так и живем. Может, и стыдно иногда бывает нам, что себя не ценим и что платят нам мало. Нет у нас еще таких людей, которые работали бы «на звезду», делали ее. А она бы жила красивой жизнью. У нас звезды сами по себе откуда-то из-под земли появляются. Вот Мордюкова рассказывала, что и не знала даже, как в десятку мировых звезд попала. Друзья звонят поздравить, а она удивляется — никто ведь и не сообщил. А какая она актриса! Мы с опозданием фильм Аскольдова «Комиссар» смотрели — я слезами просто обливалась. И ведь у нас не только актеры и режиссеры такие — у нас и операторы по классу, может, выше западных. Я на фестивале смотрела фильм «Орландо» и не знала, что его Алексей Родионов снимал. Люди шли с просмотра, и все в один голос: «Вот как оператор-то их снимает — наш так сроду не снимет. Что ни кадр, то полотно живописное, пленка какая-то волшебная». А потом Володя Хотиненко, когда пригласил меня на «Мусульманина», говорит: «Нина, актерских проб делать не будем, просто грим попробуем — оператор хочет посмотреть, как там и что со светом получается». И такой оказался дотошный оператор в смысле работы со светом: шесть часов сидишь, грим уже по тебе течет, а он здесь подправит — там подправит... Но когда я узнала, что это именно он снимал «Орландо»: Боже, не

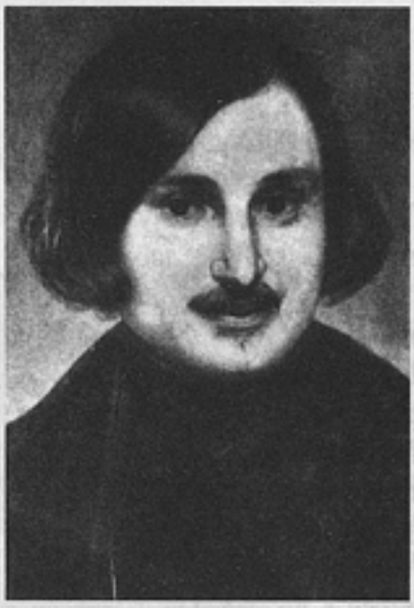
может быть, буду тогда сидеть, сколько надо. Потому что гений.

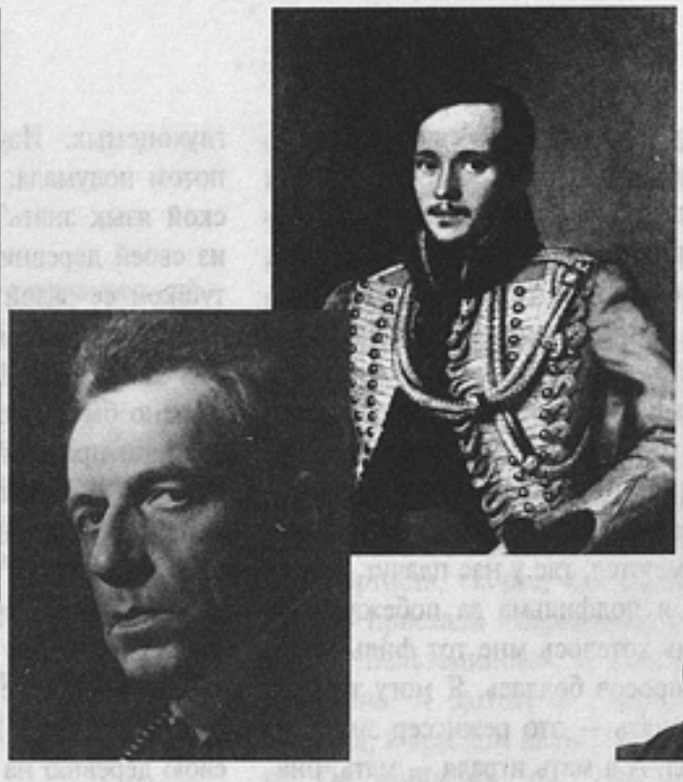
Я с «Мусульманином» на фестиваль в Салоники приехала, его в день открытия показывали одновременно с фильмом Антониони «Там, за облаками». Шла я в тот кинотеатр и боялась: вдруг там и не будет никого на русском фильме? А зашла — полный зал, в основном молодежь. Сказала я какие-то слова и решила посидеть и поглядеть, как иностранная-то публика станет на наше кино реагировать. И где у нас смеются — там и они смеются, где у нас плачут — там и они. Отсидела я полфильма да побежала на Антониони. Очень хотелось мне тот фильм посмотреть да и вопросов боялась. Я могу только за свою роль отвечать — это режиссер знает, о чем он кино делал. А я мать играла — мать, она и есть мать. Я как сценарий прочитала, так сразу будто весь фильм сыграла. Всю картину целиком увидела. Тоже сразу почувствовала: мое это. Правда, некоторые вещи у Валеры Залотухи мне резкими показались. Вот когда мать говорит Коле: уезжай. Грубо говорит. А потом думаю: значит, мне это просто неведомо. Я поверила Володе и Валере: она не жестокая, она хочет как лучше. Пусть уж она переплачет отъезд сына, зато где-то ему будет хорошо, а здесь ему житья все равно не дадут. Этот кусочек мне труднее всего было играть, эту краску в себе найти: моя мать никогда бы так не сказала.

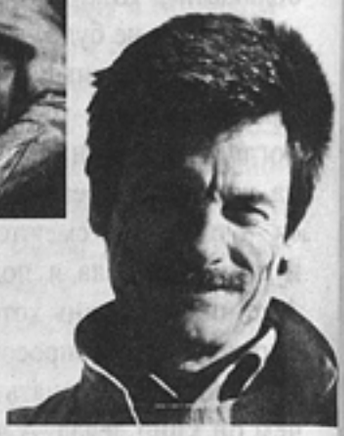
Я мысленно все чаще и чаще в ту свою жизнь возвращаюсь. Как мой учитель говорил: поливай свои корни, потому что от них питание. И всех своих героинь я там нашла. Когда меня Александр Анатольевич Прошкин на «Холодное лето пятьдесят третьего...» пригласил, я сначала с инструктором в интернате стала изучать язык глухонемых. Изучала-изучала я этот язык, а потом подумала: откуда Лиде-то моей деревенской язык знать? И вспомнила одну женщину из своей деревни. Замечательная, добрая, Немтушкой ее звали. И что бы она ни показывала — все ее понимали: так хорошо, так образно она это делала. Вот я и решила, что в фильме должно быть именно так. Господи, чем больше времени проходит, тем больше этот фильм люблю. Да я и всю премьеру прорыдала. Какие там актеры замечательные, какие актеры... Дорог он мне очень.

И «Окно в Париж» я люблю. Ох, и стерву я там сыграла, ну и стерву! Сейчас смотрю и думаю, что даже постно слишком, надо было еще круче, еще махровее. Недавно приехала в свою деревню на свадьбу к племяннику, иду по проулку — и вдруг сосед: «Нина, иди-ка сюда». По тону чувствую: не хвалить будет. А что за дед — не знаю. Он уже после меня там объявился. Раздвинул он свой плетень и без здрасьте и предисловия: «Что же это ты нас позоришь, задницу на всю Россию показываешь? Видел я картину-то, видел. Ты так и скажи своему Мамину: если он сам не извинится, я его через газету заставлю». Спрашиваю деда этого: «Так разве не правда?» Да как же правда, отвечает, если я себе и дом поднял, и огород у меня в порядке. Это, говорю, вы такой один — и дом у вас, и огород в порядке. А вот если увидят такое «Окно в Париж» другие, может, захотят исправить чего. Но он не слушает, все дальше разоряется. Ох, думаю, Шукшина на тебя нету...

В подготовке материалов принимали участие Н.Васина, Л.Донец, Д.Савельев







Игорь Виноградов,
Владимир Новиков

СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА — НОНСЕНС?

Беседу ведет Н.Сиривля

Наталья Сиривля. Путь развития русской культуры отмечен бесконечными кризисами и резкими сломами. Только в XX веке парадигма социальной жизни страны была дважды кардинально изменена: от царской России — к советской и от советской — к постсоветской, я не говорю уже об изменениях не столь глобальных масштабов. Но сегодня, когда мы, пережив десятилетие небывалых в России свобод, возможно, стоим на пороге очередного социального перелома, очень важно осознать непрерывную, живую преемственность развития русской культуры, нечто непреходящее, пронесенное сквозь все сломы и кризисы... То, условно говоря, «русское» начало, что присутствовало и сохранялось и в досоветской, и в советской, и в постсоветской культуре.

Игорь Виноградов. Вы знаете, я предпочел бы все-таки не брать на себя такой аспект темы: русское в российской, русское в советской культуре. То есть искать в культуре досоветских, советских и постсоветских времен непременно национально русское, выделять какую-то сугубо специфическую национальную традицию. Живое искусство, живая культура развиваются в переплетении различных традиций, в постоянном их взаимодействии, и национальную традицию нужно рассматривать именно в таком ее живом взаимодействии с другими — в частности, с традицией европейской культуры. Но это все-таки особая, достаточно специальная тема, а сегодня важнее было бы, на мой взгляд, поговорить о жизни нашей культуры в целом. Вот, скажем, вопрос, который часто задают: можно ли назвать то, что было у нас в советское время, все-таки культурой. Не вернее ли сказать, что это была псевдокультура? Ведь многие сегодня считают именно так, настаивая, что советское время — это просто семьдесят провальных лет в социальном, политическом, экономическом и культурном отношении. Что место культуры занимала торжеству-

ющая идеология, а какое бы то ни было независимое духовное производство просто отсутствовало.

Я считаю, что это абсолютно неверный взгляд, отрыжка исключительно советского, большевистского мышления: мол, только мы носители истины, а все, что было до нас, должно быть отправлено на свалку истории. Порадуемся, что мы освободились, наконец от дерьма, в котором сидели семьдесят лет, и что теперь началась культура.

Вообще говоря, такого рода нигилизм по отношению к прошлому не является каким-то особым феноменом, он встречается в истории постоянно — по закону психологической антитезы, о котором в свое время говорил еще Плеханов. Поколения, вновь выходящие на историческую сцену, часто начинают именно с того, что начисто отвергают сделанное поколениями предшествующими. Это вещь психологически понятная, особенно когда предыдущее поколение показало себя так, как показали себя наши большевики. Но тогда и антитезная отмашка грозит принять соответствующий характер — такой же, в сущности, большевистский, только с обратным знаком. Так что историческая мудрость отношения к тому, что сделали предшественники, требует совсем другого — не эмоций, а спокойного и трезвого анализа. Дело здесь совсем не в том, чтобы искать какую-то «золотую середину» исторической справедливости. Дело в том, чтобы уяснить прежде всего критерии: что же такое, собственно, культура? Какими мерками она измеряется?

На мой взгляд, культура — это прежде всего область наших безусловных ценностей, человеческое свидетельство о Высшем. Культура есть одна из форм Богопознания, как бы она сама себя ни осознавала — как религиозная или внерелигиозная. Культура — это всегда попытка выйти к неким абсолютным смыслам и их исповедовать — к смыслам, которые, конечно же, по-разному открываются в истории, так что каждое время воплощает именно *свое* их ви́дение, в соответствии со своей экзистенциальной исторической ситуацией. Но если движения к этому высшему, безусловному и его исповедания вообще не происходит или происходит в недостаточной степени, то возникает ситуация, которую мы воспринимаем как разрушение культуры, как ее кризис, а то и просто ее омертвение, гибель.

Так вот, если взглянуть на советскую культуру или, точнее, на культуру советского периода с точки зрения этих критериев, то мы должны будем признать, что она оставила нам наследие, которое выдерживает самый строгий суд! Мандельштам, Цветаева, Пастернак, Ахматова, Булгаков, Платонов, Зощенко, Шолохов (или тот, кто написал «Тихий Дон»), Домбровский, Гроссман, а позднее Искандер, Трифонов, Максимов, Солженицын, Бродский — да ведь этот список крупнейших имен можно еще дополнять и дополнять! Это целая литература, это настоящая живая культура, которая по своей масштабности, по своей устремленности к абсолютным духовным смыслам, по глубине постижения человека своего времени да и по своей эстетической сложности не уступает русской культуре XIX века. Во всяком случае, она продолжает традиции предшествующего столетия.

Можно, конечно, сказать, что все это «несоветское», а собственно «советская культура» есть нечто монструозное. Но ведь и в XIX веке было немало так называемой «культурной» продукции, которая полностью умещалась в казенные рамки казенной формулы: «Православие. Самодержавие. Народность». Но мы же не ее имеем в виду, когда говорим о русской культуре XIX века! Так что тут спор не по существу, а о терминах. Хорошо, давайте говорить не о «советской культуре», а о «русской культуре советского периода». Но и применяя словосочетание «советская культура», давайте помнить, что мы говорим именно о том, что действительно может именоваться культурой, а не о том, что к этому «жанру» просто не относится. Потому что культура в России всегда существовала в противостоянии режиму, и советская культура XX века в этом отношении никакое, конечно же, не исключение. Она обращена к глубинным экзистенциальным проблемам человеческого самоопределения в страшной, чудовищной ситуации подавления всякой человеческой свободы. В этом ее суть, и потому уже по самой этой глубинной сути она не может не быть противостоянием советскому режиму как воплощению общественного зла. И потому же и в произведениях тех художников, которые были признаны режимом, если они были настоящими художниками, сквозь покровы идеологии и, возможно, даже некоего политического конформизма пробивается, и не может не пробиваться, живая душа человеческой культуры и то высокое ее противостояние всякому злу, которое

делало как будто бы угодных режиму художников для него опасными и в сущности ему неугодными.

И это касается не только литературы, но и других видов искусства, в частности кино. Такие фильмы 50—60-х годов, как «Баллада о солдате», «Летят журавли», «Мне двадцать лет» и другие ленты того же ряда, — ведь это же наш собственный и поистине замечательный советский неореализм... Или Тарковский, создавший у нас подлинно экзистенциальный кинематограф. Я очень ценю и его «Зеркало», и «Андрея Рублева» — фильм, в котором так пронзительно зазвучала тема одинокого стоического противостояния художника всеобщему мраку. И хотя такая трактовка культурной ситуации эпохи Рублева была, с исторической точки зрения, весьма неточной, односторонней, поскольку не учитывала существования большой духовной традиции, связанной с Сергием Радонежским и его окружением, тем не менее это не погубило фильм и он стал одним из высших выражений глубинного пафоса именно советской культуры — пафоса великого противостояния злу.

Владимир Новиков. Я согласен с вами. Действительно, русская культура XX века продолжает традицию культуры XIX столетия, а в чем-то даже и превосходит ее. Общий взрыв творческой активности, случившийся в начале нашего века, сказался в России невиданным расцветом, например, поэзии. Русская поэзия XX века в целом, быть может, даже сильнее, чем поэзия XIX века. Проза, конечно, нет, но и в прозе мы видим немало достойного: Булгаков, Тынянов, Замятин, Платонов, Набоков — в эстетическом отношении они многое открыли заново. Тут все дело в том, что разные области искусства вообще развивались по-разному в зависимости от специфики духовного производства и степени укорененности его в социальных обстоятельствах. Поэзия, например, почти не зависит от государственного давления, поэт поет, как птица; для того чтобы писать, ему нужна лишь ручка и лист бумаги, и заставить его замолчать можно, только лишь духовно или физически уничтожив. Проза — это уже производство. Здесь важна фактура, плоть жизни, масштабные исторические процессы, быт, социальные отношения. В общем, здесь разойтись с государственными структурами намного труднее. Еще в более зависимом положении оказывается кино, создаваемое на государственные деньги и на государственной кинофабрике. Идеологическое давление намного сильнее, и возможностей для вмешательства в творческий процесс неизмеримо больше.

В целом же тоталитарная ситуация, при всей своей чудовищности, не оказалась гибельной для русской культуры. Наше искусство уходящего столетия отразило уникальный опыт духовного выживания человека в закрытом, полностью несвободном социуме и тем самым внесло свой и очень значительный вклад в золотой фонд культуры XX века.

Но сегодня уже невозможно существовать на проценты от того грандиозного капитала, который нам оставили гиганты русского модернизма и авангарда. В литературе мы наблюдаем явный дефицит «читабельности»: ориентация на престижные образцы, на Набокова и Мандельштама ведет к неоригинальности и бесхарактерности.

То же, я думаю, происходит и в кино, где царит «несмотрибельность». Фильм «Утомленные солнцем», удостоенный «Оскара» и прочих престижных наград, я с большим трудом досмотрел до конца и не ушел только потому, что со мной была моя приятельница из Швейцарии, которой этот фильм очень нравился, она смотрела его с огромным интересом и абсолютным сопереживанием. И многие мои заграничные друзья — совершенно независимые, искренне любящие Россию люди — воспринимают этот фильм с большим энтузиазмом и не понимают, какие вообще к нему могут быть претензии. Конечно, они не видят всей той развесистой клюквы, что там есть... Но ведь дело не только в ней.

Меня это сильно озадачивает. И хотя я своего отношения к фильму пока не меняю, но все же начинаю думать: может быть, Никита Михалков осуществляет здесь поворот в сторону среднего беллетристического искусства, которое должно занимать необходимую полоску в спектре культуры? Ведь недаром же и Достоевский называл себя беллетристом, и Тургенев. Мне кажется, что высокое искусство развивается не вопреки беллетристике, а как бы на ее почве. Михалков, насколько я могу предполагать, режиссер не гениальный. Не из тех, кто открывает абсолютно новые пути. Он не такого гениального склада, как Тарковский или Кира Муратова,

у которых случаются озарения. Он хороший ремесленник, мастер добротного психологического кино.

Может быть, в самом этом движении к благополучному, добротному искусству и заключается сегодня какой-то спасительный поворот. А уже с этого трамплина возможны какие-то прыжки в метафизические высоты.

И.Виноградов. Мне кажется — наоборот. Вы не случайно привели в пример восприятие ваших заграничных друзей. Взгляд западного интеллектуала, который не жил по-настоящему нашей жизнью и не чувствует собственной, как говорится, шкурой, где фальшь, где клюква, где спекуляция в таком ее преломлении, как «Утомленные солнцем», — парадоксальным образом совпадает с восприятием среднего отечественного зрителя. На Западе хотят видеть Россию именно такой — мелодраматически упрощенной, понятной, без неразрешимых экзистенциальных проблем. И примерно в таком же мифологическом тумане хочет сегодня видеть наше прошлое отечественный обыватель: смотрите-ка, какие крепкие и здоровые русские мужики были наши комдивы, а что с ними сделали? И ведь все интеллигенция, сволочь эта белогвардейская!..

Но ведь это все фальшь, неправда, новый идеологический миф! Так при чем здесь «беллетристика», «среднее искусство»? «Утомленные солнцем» — очень продуманный фильм, но это фильм сугубо идеологический, надежно просчитанный так, чтобы он годился «и нашим, и вашим». Да, профессионально добротный, вы правы, но совершенно холодный и абсолютно неэкзистенциальный, внутренне не пережитый, не оплаченный кровью души — пусть даже и на среднем уровне.

А если говорить о феномене «среднего искусства», о литературе и искусстве уровня «беллетристики», то мне представляется, Володя, что все-таки не нужно призывать к тому, чтобы «развивать» это искусство, делать на него упор, плодить средних мастеров. Среднее появится. В условиях достаточной свободы оно появится само, без всяких специальных усилий. Оно и сейчас ведь уже есть, да и всегда, в общем, было в той или иной форме. Но все-таки не среднее искусство рождает искусство метафизического уровня, а наоборот: метафизические открытия, опускаясь на общедоступный уровень, питают потом среднее искусство. Да и Михалков ведь не сам по себе возник. Его кинематограф есть отражение целого ряда художественных миров, которые созданы художниками значительно выше его. Он просто сумел все это усвоить, переплавить, использовать в своих целях. Все дело именно в целях. И слава Богу, когда подобного рода использования и заимствования совершаются не во имя таких идеологических спекуляций, как в «Утомленных солнцем».

Словом, мне представляется, что задача состоит все же в том, чтобы смотреть на какие-то вершины и ожидать движения прежде всего в этом направлении. А среднее появится. Хотя я согласен, что беллетристика должна быть обязательно. И она должна выполнять свою функцию — своего рода распространителя и популяризатора достижений высокой культуры. Точно так же, как то, что мы называем прет-а-порте — готовое платье, распространяет и вносит в обыденную жизнь достижения и фантазии высокой моды. Ведь именно высокая мода задает парадигмы стиля. То же самое и в искусстве.

В.Новиков. Я очень рад, что в нашем разговоре наметилось некое диалектическое противоречие. Ваш пример с модой, конечно, неотразим. Но мода, наверное, самая конъюнктурная, самая управляемая область искусства. Однако мне кажется, что многие процессы в искусстве, в литературе идут снизу вверх, что-то возникает из канонизации побочных линий, из малых жанров, из освоения каких-то пластов низовой культуры... В свое время Тынянов и Шкловский много писали об этом.

И.Виноградов. Вы совершенно правы. Если вы имеете в виду такого рода процессы, то здесь я с вами спорить не буду, я согласен...

В.Новиков. И мне кажется, что русскому духу еще предстоит освоить вот это пространство срединной культуры. Некрасов писал: «Ты и убогая, ты и обильная...» — так вот, пространство между «убогая» и «обильная» должно заполнить нечто «нормальное». Нормальной России мы еще не видели. Мы видели ее либо в высших проявлениях духа, либо, наоборот, в страшных духовных падениях...

И.Виноградов. Ай-ай-ай!.. К буржуазности призываете?!

В.Новиков. Да, и мне кажется, что буржуазность — хорошая вещь. Возможности русской буржуазной культуры, складывавшейся в эпоху «серебряного века», на мой

взгляд, не были полностью реализованы. Тогда богема, отталкивавшаяся от буржуазности, прекрасно существовала на ее фоне и на ее материальной почве, отчасти и на деньги буржуазии.

Конечно, сейчас страшно смотреть на наших новых буржуа и трудно поверить, что они в обозримом будущем станут поддерживать развитие духовности, но все же нормальная экономическая ситуация, нормальные экономические отношения, способствующие развитию искусства для зрителя, нам сегодня необходимы. Потому что очень хочется этого вот ремесла.

Когда смотришь наше совершенно несмотрибельное кино, это противоречие зрительского и авторского кажется тревожным, хотя, надеюсь, оно будет изжито. Примерно то же сейчас происходит и в литературе. У нас уже есть своего рода «авторская литература» — есть огромное количество прозаиков, имеющих поддержку двух-трех критиков и совершенно не имеющих никакого читателя. Чтобы не быть голословным, назову Марка Харитонова, Андрея Дмитриева, Анатолия Королева.

И.Виноградов. Я понимаю ваш пафос. Еще Константин Леонтьев говорил, что русский человек бывает либо святым, либо разбойником, но никогда не бывает честным. Леонтьев писал об этом с иронией, даже с позитивной иронией по адресу русского человека, потому что честность — это добродетель буржуазная, а он сам всегда был врагом всякой буржуазности, всякой «срединности». Но я понимаю тоску русского человека и вашу, в частности, по этой добродетели, так нам несвойственной. Больше того, мне близка мысль Томаса Манна о том, что именно бюргерство есть тот слой человечества, который спасает цивилизацию, обеспечивая передачу культурных ценностей. Существуют гении, которые создают нечто новое, существуют воители, разбойники, которые все это разрушают, и существует бюргер, мещанин, который просто живет изо дня в день и кровно заинтересован в том, чтобы сохранялась, материально сохранялась привычная для него среда обитания, в том числе и культурная среда. Потому он и является реальным, историческим носителем и хранителем ценностей цивилизации. В этом смысле проблема среднего слоя, среднего класса и даже так называемой средней культуры приобретает действительно огромную значимость и глубину. Я согласен: средняя культура необходима, хотя в привычном понимании это вроде бы и противоречие в терминах: средняя культура — это уже как бы и не культура.

Впрочем, я думаю, что мы с вами легко согласимся с такой формулой: пусть формирование культуры идет и сверху, и снизу.

Н.Сиривля. Прошлым летом в рамках Московского кинофестиваля проходил симпозиум «Постсоветское искусство в поисках новой идеологии». Выступая там, режиссер Кшиштоф Занусси (не самый массовый, скажем прямо, режиссер) говорил, что язык массового кино сегодня видится ему единственно живым в искусстве кинематографа. Сложный язык элитарного кино исчерпал себя, потому что на этом сложном языке никто ничего существенного сегодня сказать не может.

У меня тоже есть ощущение, что кризис высокого искусства вызван главным образом мировоззренческими, а не эстетическими причинами. И связан он с тем, что интеллигентская мифология, замешанная на противостоянии режиму, сегодня полностью исчерпала себя. Она была основана на достаточно наивном, как выяснилось, убеждении, что введение политической, экономической и прочих гражданских свобод способно решить все проблемы российской жизни. То, что происходит с нами сегодня, просто непостижимо для «мыслящей части» общества, поскольку в культуре нет сколько-нибудь отчетливых представлений о духовной природе личности, об онтологических корнях свободы, об основах социальной и индивидуальной этики, об иерархии ценностей и движущих пружинах отечественной истории... Мне хотелось бы разделить ваш оптимизм по поводу культурного созидания, идущего сверху вниз, но я не вижу оснований для этого. Мне кажется, что интеллигентская ментальность сегодня находится в тупике.

И.Виноградов. Согласен. Но эта ситуация весьма продуктивна и перспективна — именно потому, что она не может продолжаться долго. Оказавшись в тупике, человек начинает метаться, искать выход и, как правило, находит его.

А что касается простоты языка, то я приведу такой пример. В юности я был знаком с одним знаменитым конструктором авиамоторов. Он любил говорить так:

«Вы хорошо знаете мотор только тогда, когда можете объяснить его конструкцию пятилетнему ребенку». Действительно, ясность представления о чем-то необходимо ведет к ясности и простоте выражения этого представления. Сложность конструкции может быть сколь угодно высокой, но если вы говорите не со специалистом, вы должны быть в состоянии понятно и просто объяснить самое главное.

Массовое кино, средняя культура как раз и обладают этим умением говорить самым простым языком. Правда, нередко за счет упрощения подхваченных на метафизическом уровне идей. Потому что учиться на простом языке говорить великие и сложные вещи, высказывать какие-то откровения — это по-своему очень трудная, очень сложная задача. Но благородная. И в этом смысле массовая культура оказывает обратное и несомненно благотворное влияние на культуру высокую. Слишком большой разрыв между ними неплодотворен. Возьмите, например, Чаплина. Господи Боже мой! «Огни большого города» — это как будто бы самая «обычная», «массовая», «средняя» мелодрама! А много ли более великого было создано человечеством в XX веке? Хотя это действительно язык, понятный пятилетнему ребенку.

В.Новиков. Вы употребили слово «ребенок», «детский», и это замечательно, поскольку позволяет нам уйти от ненужных оценочных обертонов слова «средний». На мой взгляд, «средний» — это не качественная оценка, а показатель центрального, срединного положения в культуре, средостения. Если приводить примеры, то средний роман для меня — это «Жизнь и судьба» Гроссмана. Средние в хорошем смысле прозаики — Белов, Распутин, Рыбаков, Маканин.

Кстати, весьма примечательно, что у нас сегодня практически нет детского кино. Молодые режиссеры сразу становятся взрослыми, они играют во взрослую жизнь, наполняя свои фильмы грубой эротикой, насилием, мраком... Детского мироощущения нет.

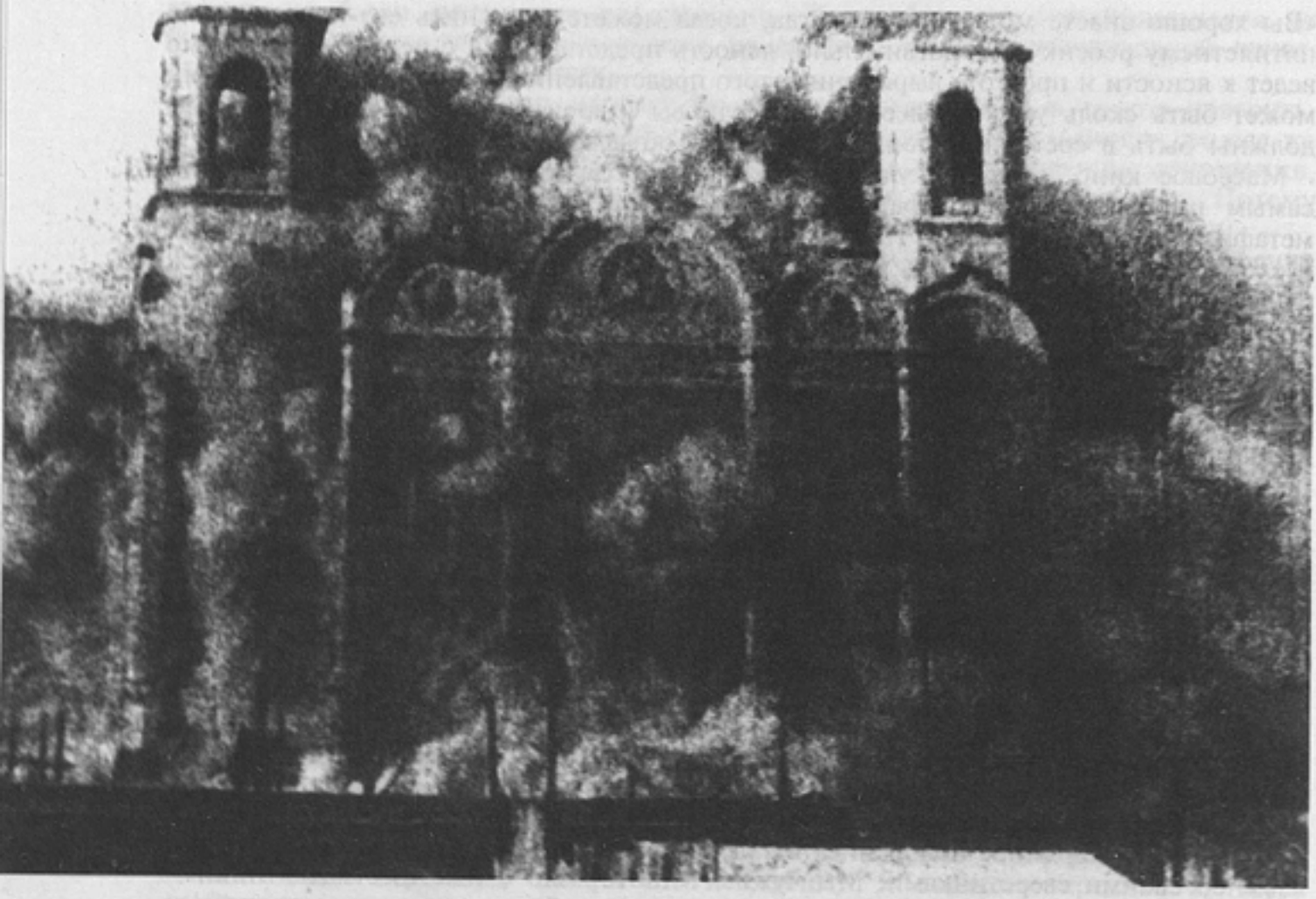
И вообще произошел колоссальный разрыв поколений. Не будем говорить штампами: «потерянное поколение» и т.д., но я, например, с трудом нахожу общий язык со своими сверстниками. Мы чужие. Мне гораздо ближе шестидесятники — поколение Игоря Виноградова. И вместе с тем я легко общаюсь со своими учениками, со студентами, с теми, кто на двадцать лет младше меня.

Мне кажется, что именно им предстоит наверстывать упущенное, преодолевать последствия культурного разрыва и заново строить культуру, возвращаясь к самым элементарным вопросам. Для того чтобы их решать, нужна детскость, наивная готовность создавать собственную, пусть кустарную, философию, изобретать велосипед, на котором можно было бы въехать в новую жизнь. Я всегда был сторонником формализма, приема, стиля, но сейчас не могу не согласиться с Игорем: сегодня нужна метафизическая проблематика, пусть еретически и парадоксально освоенная.

Ведь недаром самым передовым жанром в кино сегодня стал клип, который держится на чистой форме, в котором содержания нет никакого. Нынешняя ситуация в культуре отчасти напоминает ситуацию конца прошлого века, приход декадентства, у которого не было никакой нравственно-философской программы, но зато полная свобода в эстетике. Никаких ограничений, все допустимо — эротика, ненормативная лексика и т.д. Но возникает вопрос: «А что вы, собственно, хотите сказать?» Пусть языком эротики, пусть с использованием ненормативной лексики, но сформулируйте какие-то новые идеи!

Я думаю, что мы говорим здесь о возможностях, которые сегодня возникают в культуре и которые могут реализоваться, а могут быть самым грубым образом перечеркнуты. Мы часто говорим: «Есть литература, нет литературы. Есть искусство, нет искусства» — а ведь это очень тонкая, живая материя, где что-то уходит и в то же время рождается нечто новое. И все время сохраняется живая ниточка, которая может оборваться, а может и вывести нас куда-то. И если говорить о русском, то, на мой взгляд, возможности русского отнюдь еще не исчерпаны.

И.Виноградов. Все еще впереди.



О.Ковалов, С.Сельянов

РУССКАЯ ИДЕЯ

Монтажный фильм «Русская идея», сделанный Сергеем Сельяновым по сценарию Олега Ковалова, — часть многосерийного проекта Британского киноинститута к столетию мирового кинематографа. «Русская идея» представляет вклад российского кино в историю «седьмого искусства», и в этом своем качестве — как демонстрация «высочайших достижений» и «всемирного значения» — картина, без сомнения, удалась. На гениальные кадры Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Барнета, с их неистовой энергетикой, замечательно ложится закадровый текст (его читает Алексей Петренко), повествующий о вечном порыве русской души к невозможному, неведомому и несуществующему. Великое советское кино 20—30-х годов авторы фильма рассматривают как проявление так называемой «русской идеи» (в терминологии Н.А.Бердяева) — религиозной идеи построения Царства Божия на земле, от века составлявшей тайный нерв эсхатологической и кризисной российской истории.

Фильм «Русская идея» интересен, однако, не только как демонстрация высокого надмирного пафоса и бесспорных художественных достижений отечественного кино. Быть может, в еще большей степени он интересен как проявление сегодняшней внутрикультурной ситуации, сложных и противоречивых процессов эстетического и духовного самоопределения постсоветского кинематографа. Тут важно и значимо очень многое. И эмоционально неоднозначное — на грани восхищения и проклятия — отношение авторов к раннему революционному кино. И пристальное внимание к религиозным основам творчества как реакция, быть может, на недостаточность религиозного пафоса в сегодняшнем кинематографе. И драматическая дилемма социально разрушительного порыва, питающего великое искусство, и стихии спокойного частного существования без всяких «великих идей», благословенной для мирной, обывательской жизни, но гибельной для искусства, во всяком случае, как полагают авторы фильма, — для искусства российского...

Учитывая важность и актуальность всех этих вопросов, мы публикуем здесь закадровый текст фильма «Русская идея» полностью. Но поскольку речь в картине идет о важнейших проблемах национальной религиозности, о влиянии религиозной идеи на историю, настоящее и будущее страны, мы попросили Андрея Еремина — в прошлом секретаря и близкого друга о.Александра Меня — прокомментировать концепцию авторов фильма с точки зрения христианского, церковного видения духовного пути России.

«РУССКАЯ ИДЕЯ»

Автор сценария О.Ковалов. Режиссер С.Сельянов. Композитор В.Радченков. Звукорежиссер К.Кузьмин. Текст читает А.Петренко. Продюсеры Л.Верещагин, В.Рузин. Студия «СТВ», Роскомкино, студия «ТриТэ», Центр «Скиф-фильм», BFI TV. Россия — Великобритания. 1995.

Посвящается веку кино

20-е годы. Московский кинотеатр. Это героиня фильма «Третья Мещанская».

Что она увидит на экране? Что?

Чему эти люди радуются? Ведь Россия гибнет. Не Россия гибнет. Русская идея торжествует.

Русская идея

После падения Византии главным оплотом православия осталась Москва. Внезапно русские люди ощутили свое одиночество и определили свое назначение на земле — хранить истинную веру, православие. Чтобы нести этот крест, русские должны были забыть о своем роде-племени, забыть свою русскость. Сказано: «Оставь отца своего и мать свою и иди за Мной». Русская идея — это не идея о русской нации, это ожидание Царствия Божия на земле. Теперь каждую новую мысль испытывали: а не здесь ли Царствие. На практике это ожидание оборачивалось расколами, потрясениями.

Бремя оказалось тяжелым.

В начале XX века в России произошла революция. Коммунистическая утопия была очень похожа на желанное царство правды и справедливости. И легко нашла отклик в русской душе. За все время существования русской идеи это была первая попытка воплотить ее в жизнь.

1. Жизнь

Это Москва 20-х годов.
Жизнь в России той поры была вполне обыкновенная. Революция и гражданская война остались позади. Люди работали, отдыхали. Жизнь есть жизнь, и люди есть люди. Это реальная жизнь — беззащитная, трепетная и управляемая. И вполне равнодушная к миру больших идей. Сила этой реальности в ее слабости. Она бестолкова, нелепа, комична, но неистребима и всепроникающа. Она вроде бы податливо впитывает любую идею, но только для того, чтобы тут же обратить ее в ничто. Эти кадры лишены какого-то скрытого смысла и значат именно то, что значат. Пожалуй, в этом и заключена природа кино. Это главенство реальности над абстракцией было неоспоримо для многих великих кинематографий: итальянской, французской, чешской.
Но его не желала признавать революционная русская режиссура. В 20-е годы в СССР снималось много бытовых картин, но знаменательно, что большинство из них были комедиями. Негласно признавалось, что реальность как бы не заслуживала серьезного разговора. Она обречена была быть только забавой, и это в лучшем случае. Милые, обаятельные, смешные фильмы. Но славу русскому кино принесли совсем другие картины, совсем другие художники, совсем другие идеи. Новое русское кино не желало никого развлекать. У него была другая цель: изменить мир. Для этого оно творило свою реальность, свое прошлое, свое будущее.

2. Прошлое

Чтобы изменить этот несовершенный мир, нужно было доказать, что он плох.
В эпических кинополотнах Довженко, Эйзенштейна, Пудовкина прошлому назначалось быть страшным. Именно от такого образа художнику было легче оттолкнуться, чтобы устремиться к будущей гармонии.
Чем страшнее прошлое, тем прекраснее окажется светлое, изобильное будущее.
Пока его можно увидеть только во сне.

3. Сон

Одна из самых знаменитых русских легенд гласит, что где-то под озером существует град Китеж, населенный праведниками. Он ушел под воду в тяжелые времена и выйдет на поверхность, когда придет Царствие Божие. Русские коммунисты говорили то же самое. Только Царствие Божие они называли светлым будущим.

Все это будет, непременно будет. Светлое будущее близко. Оно явится само сразу. Надо только место для него очистить. Поскорее вымести сор прошлого. Отменить постылую действительность. Разрушить ее.

4. Разрушение

Режиссеры, азартно снимавшие
оргии разрушения, одновременно
были зачарованы вечной красотой
мира. Это так хорошо,
что остается только умереть.
После такого почти оскорбительно
обыденное земное существование.
Русская идея не знает, не любит
и не ценит обыденности.
Частная жизнь, семья,
любовь мужчины и женщины
лежат за пределами русской идеи.
Отдельная личность не имеет
никакого значения. Для личности
возможен только один путь —
путь жертвы.

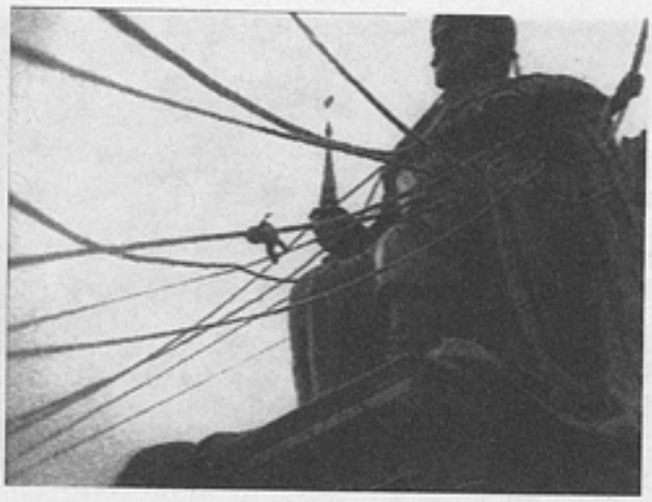
5. Жертва

Сказано в Писании:
«Зерну, упавшему на землю,
должно погибнуть, чтобы
принести обильные плоды».
Тема жертвы в большом русском
кино несет религиозный смысл.
Герой спокойно, осознанно
и достойно гибнет во имя светлого
будущего. Это не прощание
навсегда. Там, в грядущем
Царстве, мученики проснутся.
Поэтому проводы их в последний
путь так же светлы, как их подвиг.
Взгляните на эти кадры.
Герой фильма «Окраина» —
большевик. Но когда он спускается
в странный кратер для братания
с врагом, его образ напоминает
нам изображение Христа
в пустыне. В выдающемся фильме
Барнета эти кадры самые
замечательные. И они очень
важны для нашей темы.
Русская идея — прежде всего
религиозная идея.

6. Новая вера

Россия никогда не была
буржуазным царством.
У русских всегда было сомнение
относительно стяжания богатства.
Основательного устройства
жизни и быта. Было чувство,
что устраивают земную жизнь злые
силы, отступившие от правды
Христовой. Добрые же люди ждут
Града грядущего — Царства Божия.

Народные искатели
Божьей правды хотели,
чтобы христианство осуществилось
в жизни. Они не соглашались
на приспособление к законам
этого мира. Путь земной
представлялся русскому народу
путем странничества и бегства
от мира. Это то, что западным
людям представляется
варварством. Русский народ
напряженно искал спасения
для всех. Это русская идея,
что невозможно индивидуальное
спасение. Спастись можно
только вместе.
В мире не было более
богоборческого кино,
чем советское 20-х — начала
30-х годов. Воинствующее
безбожие доходило здесь
до пределов кощунства.
И тем не менее не было
кинематографа более
религиозного, чем советский.
Русский народ поверил
в коммунистическую утопию.
Вот найден наконец тот путь,
который не сегодня — завтра
приведет весь мир в долгожданное
светлое будущее. Флаг и звезда
стали новым символом веры.
В коммунизм верили,
как в наступление Царства
Божьего.
Самый поразительный эпизод
на тему новой религии снял
Сергей Эйзенштейн. «Бежин луг».
Фильм не сохранился, остались
только срезки. Это разгром храма.
Но вот лица погромщиков
в опустевших окладах икон.
Светлые лица новых святых.
Это не кощунство.
Это утверждение новой веры.
В русском кино той поры была
провокация. Оно убеждало,
что Царство Божие уже здесь.



7. Царство

Русская идея не признает государства. Ее не интересуют нации, границы, власть земных царей. Она ищет не царства, а Царствия небесного. Государство как часть реальности, как самая большая реальность должно быть отменено, разрушено. Но в русской идее всегда существовал имперский соблазн. Казалось, что можно построить просто царство, а там рукой подать до Царствия Божия. Русские коммунисты в полном соответствии с русской идеей начали с разрушения государства. Но едва разрушив, тут же приступили к его восстановлению. Уже скоро коммунистическое царство стало крепким, как никакое другое в истории России. Имперский соблазн заслонил русскую идею. Этот тихий, слабый умом человек идет умирать. Уже видя внутренним зрением уготованного ему убийцу, он идет под кинжал, до точки доигрывая отведенную ему роль жертвы. Юродивые не претендуют на земной престол. Только играючи они могут надеть на себя царские одежды. В России юродивый — Божий человек. Убить его — страшный грех. Русская идея столкнулась здесь с идеей государственной, грозный земной царь — с человеком Божьим. «Иван Грозный» — последний фильм Эйзенштейна — стал последним фильмом русской идеи.

Фильм «Иван Грозный» соединяет две эпохи в русском кинематографе. Русская идея уходит в глубину. Главной становится идея государственности, и это уже совсем другое кино.

ЭПИЛОГ

Андрей Еремин

«РУССКАЯ ИДЕЯ» И РУССКОЕ ПРАВОСЛАВИЕ

О религиозных основах русской революции написано так много, что, казалось бы, говорить уже не о чем. Хотя визуализация некоторых известных положений в фильме «Русская идея» производит сильное впечатление, текст не содержит ничего принципиально нового. И все же отдельные аспекты повествования вызывают желание углубить уровень разговора.

Так, вызывает сомнение трактовка авторами возникшего в революционные и постреволюционные годы «исступления масс», явления, ведущего к тотальным разрушениям культуры, к хаосу и погромам. В фильме это безобразие представлено как чисто российский феномен, онтологически укорененный в некоей особой русской религиозности. На самом деле многие исторические события в Европе за последние 400 — 500 лет (взять хотя бы погромы времен Реформации или Французскую революцию) доказывают интернациональность подобного помрачения. В конечном счете любое восстание масс «служит тирании, слепым социальным инстинктам, нежели разуму или действительному благу народа»[1]. И дело тут не в религиозности, вывернутой наизнанку, а в инстинктах толпы, в иррациональном «зове массы». Когда мы видим жестокость, несправедливость людей, захваченных этим зовом, следует прежде всего обратить внимание на тех, кто ими манипулирует, используя психологические особенности движения масс в своих целях.

«Души людей, вовлеченные в поток массы, — писал отец Александр Мень, — беззащитны и уязвимы. В том смысле, что они утрачивают сознание ответственности и разумность... Толпу нетрудно и обмануть, и натравить»[2]. Поэтому интерес представляет не хаос, в который была ввергнута Россия в результате революции, и даже не религиозные мотивы действий толпы, которые часто были просто следствием тотальной пропаганды, а причины, по которым Россия оказалась так восприимчива к этой пропаганде.

Вопрос стоит очень конкретно: почему религия «коммунизма» смогла вытеснить из сознания множества людей русское православие? Ответ, угадываемый в фильме: и та, и другая религия питались одними и теми же психологическими особенностями массового сознания — это стихийный эсхатологизм, увлечение внешним, обрядовым, главенство коллективистских архетипов поведения («отдельная личность не имеет значения», «частная жизнь лежит за пределами русской идеи»). Если это и так, то все равно непонятно, как в стране, считающей себя христианской, оказалось возможным подобное искажение Евангельских заповедей. Ведь, согласно Евангелию, недопустимо приносить в жертву внешнему, обрядовому, коллективному человеческую личность, личный выбор и личную ответственность.

И тут я хотел бы уйти от свойственных авторам фильма отвлеченных размышлений об особой духовности и религиозности русского народа, фаталистически влияющих на судьбу России. Судьбу любой страны определяет не массовое сознание, а сознание духовных лидеров общества. И в России уже тысячу лет есть Водитель в духовной

---

[1] Мень А. Разум и исступление масс. — В сб.: «Культура и духовное восхождение». М., 1992, с. 374.
[2] Там же.

жизни — Русская Православная Церковь, которая всецело несет ответственность за жизнь общества, за его удачи и падения (так, во всяком случае, видит российскую историю всякий православный христианин).

Однако авторы фильма как бы не замечают роли Церкви и ее лидеров в русской истории, словно сами «русские люди определили свое назначение на земле — хранить истинную веру». Это представляется сомнительным. Задачу хранить истинную веру ставили перед собой не какие-то безвестные люди, а все та же Русская Церковь. И я думаю, с полным на то основанием, ибо сохранять и умножать истинную веру — основу здоровой духовности и нравственности народа — дело каждой христианской церкви, не важно, является ли она православной, католической или протестантской. Задача перед ними всегда одна: сохранять и умножать в своих странах истинную веру — веру Христову.

Христиане же действительно ожидают Царства Божия. Но не просто ожидают, а не покладая рук все делают для Его прихода (во всяком случае, должны были бы делать). И то сомнение, которому подвергают авторы фильма это ожидание, в частности в русском народе, полагаю, является следствием известного недоразумения.

Да, Царство Христа — «не от мира сего», но пришло оно именно в этот мир, пришло зримо, ощутимо, исторически определенно — в лице Иисуса из Назарета. И теперь у всех тех, кто хочет увидеть хотя бы следы Божьего Царства в этом мире, есть на то вполне серьезные основания, ведь Сам Божественный Учитель сравнивал Свое Царство с закваской, которая брошена в тесто, с зерном, из которого в этом мире должно вырасти Великое дерево новой жизни. Перенос чаяний христианской веры в потусторонний мир так же ошибочен, как и надежды вульгарного прогрессизма на успехи человеческой цивилизации. Ни то, ни другое не следует из Священного Писания, вернее, может быть оттуда извлечено только с нарушением контекста и всего христианского учения о Богочеловеческом призвании. Смысл этого призвания, которое и должны осуществлять Церкви Христа в посюстороннем мире (Русская Православная Церковь в том числе), — это свидетельство о Своем Учителе, который с момента Воскресения невидимо присутствует в мире среди верных Ему учеников, чтобы дать им силы для преобразования *этой* жизни, для совершенно конкретного *служения* среди людей.

«Что вы сделали братьям Моим меньшим, то сделали Мне», — говорил Христос. В этих словах, которыми измеряется подлинность духовной жизни как отдельных христиан, так и всей Церкви, нет ничего спиритуалистического, внеположенного нашей земной жизни. Напротив, они ориентируют нас на созидательную работу и в духовной сфере, и в материальном мире, на позитивное участие в историческом процессе. Желание кардинально изменить мир кажется авторам фильма неоправданной претензией русского народа, но неверно не само желание, а его ориентация, да еще эсхатологическое нетерпение. Царство Божие, проповедуемое в Евангелии, несомненно, должно представлять собой кардинальное изменение, но изменение не революционное. Это «точка Омега», к которой движется история человечества как к конечной Цели. И потому к становлению Этого Царства не имеют отношения никакие теократические модели государственного устройства (какой бы идеологией они ни вдохновлялись).

Возможно, Русская Православная Церковь не сделала всего, что должна была сделать для воспитания правильной религиозности. Церковь оставалась далекой и от элиты, и от народа. Дореволюционное российское общество можно считать почти таким же безбожным, как нынешнее. Но, размышляя о путях православия в России, мы не должны забывать такой исторический факт: Священное Писание — основа христианского учения — было переведено на русский язык всего 120 лет назад! (До этого существовал только церковнославянский перевод.) И семьдесят лет из этих ста двадцати лет — время красного богоборческого террора. Значит, Писание было доступно для чтения в России в течение всего лишь пятидесяти лет. 50 лет из тысячелетней истории российского православия! А что же остальное время? Единицы имели возможность и желание читать Слово Божие на давно уже устаревшем языке. А простые, безграмотные люди только крышку Евангелия в Церкви целовали, а что под крышкой написано — то дьякон читал на непонятном языке, и народа это не касалось.

Кто тут виноват? Трагические обстоятельства, сделавшие Русь последним оплотом православия в XVI веке, породили соблазн отождествления Православной Церкви и крепнущего российского государства, иллюзию «Третьего Рима». И в конце концов империя, претендующая, как все империи, на абсолютную власть, поработила, подчинила себе Российскую Церковь.

Правда, нельзя сказать, что до установления империи, в XVI — XVII веках, дела в Церкви обстояли благополучно. И тогда церковные иерархи, осмелившиеся говорить

царям правду, рисковали поплатиться за это жизнью. Вспомним хотя бы митрополита Московского Филиппа, погибшего от рук опричников первого же венчавшегося на царство русского государя — Ивана Грозного. Нравственный авторитет Церкви был отвергнут. Но тогда хотя бы единичные голоса могли прозвучать, и эти голоса сплачивали народ в смутное время.

«Однако, — пишет отец Александр Мень, — едва монархия возродилась после катастрофы, она вновь начала планомерное наступление на Церковь, хотя и сохраняла видимость «христианского» правительства. Второй царь из дома Романовых низлагает патриарха Никона, а его сын Петр I, упразднив патриаршество, создает синодальную систему, подчинившую Церковь самодержавию в еще большей степени, чем в Византии. Екатерина II формально объявляет себя главой Церкви. Ученица энциклопедистов, она при этом следует советам Дидро «держать попов в нищете и невежестве»[3]. Так что после ликвидации патриаршества Церковь вообще молчала. Как уже было сказано, она не могла добиться даже разрешения на перевод Священного Писания.

Народно-церковные обычаи, обряды, если и были для кого-то не просто видимостью, выражали прежде всего языческое мироощущение. Народ, которому авторы фильма приписывают авторство идеи о Царстве Божием, на самом деле «был крещен, но не просвещен». И над таким народом властвовать было *удобнее*. Власть не хотела делиться своим авторитетом ни с кем. А ведь мы знаем из Священного Писания, что Слово Божие не дает абсолютных санкций никакому монарху, никакому диктатору и требует повиноваться в делах совести «больше Богу, нежели человекам» (Деян. 5, 29).

«Когда императоры приковали Церковь к своей колеснице, стало совершаться насилие над духом, которое вело к религиозно-политическому диктату, к «христианским гонениям против инакомыслящих...»[4] Всякая свобода вероисповедания, любое инакомыслие жестоко преследовались. В стране царила лицемерная, официозная, приручennая государством православная идеология. Какое это имеет отношение к христианству? Христианство — не идеология, а жизнь по заветам Христа, начертанным в Евангелии! Однако об этом тогда знали единицы... Так как же можно было эту религию ответственно называть христианской? Что же удивляться, что в эту Церковь не шла русская интеллигенция?

Надо признать, что не православное христианство ответственно за беды, обрушившиеся на Россию. Ответственность несет та, старая идеология, надевшая личину Русского Православия. А любая идеология есть инструмент в руках власти.

И если революция смела старую власть, то единственно потому, что та сама подготовила свое крушение во всех областях жизни. Однако революция не внесла ничего принципиально нового в российскую ментальность. Она этой цели и не преследовала. Новой власти также было выгодно держать народ как можно дальше от Слова Божия да и вообще от всякой правды. Империя скинула маску православной идеологии и превратилась в безбожную диктатуру. Враг Христа снял свою личину. А своих целей он добивался, как это и показано в фильме, используя инфантильные религиозные чувства.

Религиозная устремленность к иной, Высшей реальности в русском народе всегда была достаточно сильной. И там, где это чувство встречалось со Словом Божиим, возникали импульсы такой живой христианской веры, что это представляется почти чудом: Нил Сорский, преподобный Серафим Саровский, святой Иоанн Кронштадтский и некоторые другие... В наше время отец Александр Мень — такое же чудо прорыва живого ростка сквозь «чугунную» крышку государственного идеологического спуда.

Когда же не было основы для развития этого импульса в направлении динамичного, открытого к миру христианства, когда все живые религиозные чувства и стремления подавлялись обрядоверием, тогда появлялись и разные секты (жестоко преследуемые), и различные революционные настроения, и «распутины», и идеи построения «светлого будущего» в обозримое время. «Народные мечты о рае на земле, ярко описанные Андреем Платоновым, стихийная эсхатология масс находили пищу в утопизме, который вдохновлял строителей новой жизни»[5].

Представляется также спорной идея фильма о том, что с наступлением 30-х годов религиозные чувства в народе уменьшились и «главной стала идея государственности...». Религиозные чувства, как и многие другие присущие человеку влечения, не исчезают в никуда. Они подчиняются закономерностям, похожим на закон сохранения энергии. Так что совершенно неверно представление, что вера в построение «светлого будущего»

---

[3] М е н ь А. Религия, культ личности и секулярное государство. — Цит. соч., с. 401—402.
[4] Там же.
[5] Там же.

уменьшилась или даже исчезла. Она вовсе не уменьшилась, напротив, вдохновляла комсомольцев-добровольцев еще и при Хрущеве. Но тогда, при Сталине, она приобрела новые, патерналистские черты. «Культ личности» — не метафора, а историческая реальность. В 30-е годы сомнительное имперское православие прошлых лет было заменено в умах десятков тысяч людей на откровенное языческое человекобожие. И тут нечему удивляться. Если религиозные импульсы развивались стихийно в 20-е годы, то в 30-е и позже — под умелым наблюдением сталинских идеологов. Не случайно именно в эти годы настоящая религиозная литература становится недоступной, а остатки подлинной Церкви уходят в катакомбы, в подполье.

Поэтому мне кажется неверным осуждение в фильме всего, что связано с трансцендентным порывом русской души к Царству Божию. Пусть мечты о граде Китеже — это идеализм, но он чище, светлее плоского мещанского здравого смысла. Да, пока этот порыв добрых плодов России не принес. Но не надо забывать, что в сравнении с Европой, принявшей христианство две тысячи лет назад, наша страна, можно сказать, переживает подростковый период.

Мудрый Иосиф Бродский писал о России: «Эта страна, с ее великолепно гибким языком, способным выражать тончайшие нюансы в человеческой психологии, с ее невероятной нравственной чуткостью (положительный результат трагической истории), обладает всем необходимым, чтобы стать культурным, духовным раем, подлинным оплотом цивилизации»[6].

Фильм оставляет ощущение фатальности всего происходящего, полной безысходности. Но неужели нет никакой возможности этой стране-подростку подняться, вырасти в зрелую цивилизацию? Я думаю, что одним из важнейших условий для этого является освобождение Церкви, духовной Водительницы народа, от государственной опеки, осуществление принципа свободы совести, ложно продекларированного в первые дни советской власти. Зависимое положение Церкви обернулось неисчислимыми бедами для страны. И потому Церкви нужно менять свою ориентацию — перестать искать санкции и поддержки у того, что по своей природе противно Духу Слова Божия.

Сегодня эти предложения, увы, находят мало сторонников. Церковь боится, что без государственной поддержки она не справится со своей ролью в бурном современном мире. И правильно боится. История показала, что империи всегда и повсюду оказываются сильней отдельно взятой национальной Церкви. Но ведь Слово Божие не обещает победу отдельно взятым Церквам. Оно обещает победу только Единой Церкви!

Только Единая Церковь сможет противостоять любому государственному диктату, любому вмешательству во все, что связано со свободой совести, только она сможет донести Слово Божие до каждого сердца на Земле, исполнить завет Христа: «Идите по всему миру и проповедуйте Евангелие всей твари» (Мк. 16, 15). Только Единая Церковь может без искажений способствовать тому, чтобы зерно Царства Божия прорастало в мире.

Поэтому главная задача христиан любой национальной Церкви — оставив за порогом все разногласия, объединяться между собой и с христианами других Церквей. Это важно и для России, и для других стран, ибо там свои беды, возможно, не менее серьезные, чем у нас. О необходимости объединения христиан Востока и Запада говорили давно. Еще Чаадаев видел в этом единственное спасение для России. Но в то время объединение было невозможно, ибо противоречило имперским амбициям властей, потом, при советской власти, — из-за «железного» занавеса и религиозных гонений. Пока движение к единству возможно, но очень может быть, что ненадолго.

К сожалению, сегодня тенденции конфронтации и сепаратизма побеждают Евангельские заповеди, и авторы фильма могли бы найти новые основания для своего пессимизма в последних событиях русской истории. Я имею в виду беспрецедентный разрыв в отношениях Русской Церкви с Церковью-Матерью — Константинопольским Патриархатом. Интересно, что этот разрыв одновременно ознаменовался новыми шагами к сплочению Русской Православной Церкви с государством. Опять Церковь ищет санкции, поддержку у земных правителей, а не в исполнении последней заповеди Христа о единстве (Ин. 17, 21). Опять история нас ничему не учит, опять «имперский соблазн заслоняет русскую идею». И все может начаться по новому кругу.

---

[6] Бродский И. Меньше чем единица. — В сб. «Форма времени». Минск, 1992, т. 2, с. 332.

Лилиана Малькова

ВЕРТОВ, ЛЕНИН И МЫ

Современная документалистика удивительно жестока по отношению к собственному прошлому. Заваливает зрителя резаными-перерезанными кадрами отечественной истории, ищет что-нибудь неистасканное, что смотрелось бы посвежее, и, как ни странно, умудряется найти — хвала труженикам-документалистам прошлых поколений, снимавшим много и тщательно, а также архивистам, сохранившим все это богатство. Не такой уж бессмысленной была и система запрета на использование многих киноматериалов — в этом я теперь все больше убеждаюсь, глядя, как бесценные кадры истории кратно употребляются моими лихими современниками в целях заполнения пустот души и мысли.

Нынешняя мода вставлять хронику в рекламу и видеоклип — лишь предельная форма выхолащивания из нее изначального смысла по ходу изменения политической конъюнктуры. Вспомним многосерийные эпопеи, в которых вновь и вновь перемонтировались тысячи метров исторических документов: «Летопись полувека» (1967), «Наша биография» (1977), «Всего дороже» (1981), «Великая Отечественная» (1975), «Стратегия Победы» (1985, 1995) — это далеко не полный перечень киномонументов, созданных в телевизионную эпоху. А в 90-е слишком великим стал искус творить новые версии отечественной истории прямо на «линейке», не утруждая себя архивными поисками и лишь переверстывая старые блоки, скажем, «Великой Отечественной» в соответствии с написанным, как надо, новым текстом.

Видя на экране знакомые кадры, мы не можем предугадать, что в них вложит режиссер теперь. Но дело не только в режиссерах — в своем понимании они ориентируются на общественное мнение. Дело в нас самих, существующих внутри этого мнения. Наше миропонимание, моделируемое ныне на экране, в эфире творческим усилием растущего числа работников аудиовизуальной сферы, изменяет значение тех давних картин реальности, запечатлевших ушедшую натуру. В поиске их истинного смысла интеллект терпит фиаско — чтобы понять, надо бы вновь пережить то внутреннее состояние, состояние общей души страны, рвущейся к чему-то, что оказалось не тем.

Для меня наше кино начинается с «Киноправды» — в ней мне слышатся первые удары сердца зарождающейся жизни, особенной жизни, без понимания которой сегодня нам не понять себя. Мы не найдем этого самостоятельного пульса ни в дореволюционной кинохронике, ни в «Кинонеделе». Царственные лики царствующих особ, крестьяне в поле, воины, падающие в сраженьях первой мировой, зарисовки городской жизни, крестные ходы — все это, варьируясь в сотнях метрах пленки, одухотворялось чем-то, оставшимся по ту сторону экрана, не требовавшим изъяснения, принимавшимся на веру. Вера и составляла стержень той жизни, и не случайно, пытаясь понять ту, потерянную, Россию, документалист сегодня обращается к православию. Из этого источника поднялась новая волна православного кино, которое ныне старается извлечь христианский урок из социалистического опыта русского народа. В целом успешно. Несмотря на сопротивление материала.

Но именно сопротивлением материала примечательна «Киноправда», хотя уже знаем, что не на хлеб голодным детям пошли изъятые у Церкви ценности (как то утверждалось в ее первом номере), и процесс правых эсеров не в целях правосудия проводился, и покушение на Ленина спровоцировано было ГПУ... И все же перед нею новообращенный документалист,

я думаю, остановится в растерянности и некотором пиетете. Это потом пошло «сталинское», «тоталитарное», «брежневское», «мертворожденное», разлагающееся по кадрам за последние десять лет, но здесь-то искреннее и живое, человеческое, хоть и совсем не христианское. И только ли в таланте Дзиги Вертова дело?

Ленин русской кинематографии

Киноправда, по Вертову, заключается в «коммунистической расшифровке мира», и такую расшифровку мира, собственно говоря, представляет вся отечественная документалистика советского периода. Однако за ее тематическим планированием в соответствии с решениями очередного съезда компартии как-то позабылся ее чувственный исток — когда «учиться было не у кого», когда «шли по нетронутому пути», изобретая и экспериментируя, «старались оправдать доверие товарища Ленина»[1].

Киноправда — плод любви Дзиги Вертова к Ленину на руинах России, позабывшей «Сатану ликующего» вместе с хроникой «Пате» и «Гомон», России, где идет вакханалия насилия, где нет ни хлеба, ни электричества, а кинотеатры закрыты. Вот когда возникает стремление «внедрить в кино идеи ленинизма и вложить их глубокое содержание... в труд и мысли рабочего класса»[2]. Это любовь искренняя, свободная, самоотверженная и бескорыстная — редкое, непонятное чувство, и нет ничего удивительного в том, что оно превратилось в фигуру умолчания истории, несмотря на вертовские признания в дневниках да и опубликованных статьях[3].

Подобно многим первооткрывателям кинематографа, Вертов заворожен его техническими возможностями. Подобно многим, он погружается в кино, вкладывает в него душу, создает «живые», монтажно-ритмические фильмы, передающие биение его сердца.

Но биением своего сердца он прежде всего оживляет образ вождя — имя и образ Ленина присутствуют уже в нескольких выпусках «Киноправды», целостно отражающей жизнь с переходом к тематическим номерам. Затем — «Ленинская киноправда», и обожествляемый образ превращается в центральный, ключевой архетип всего советского кино.

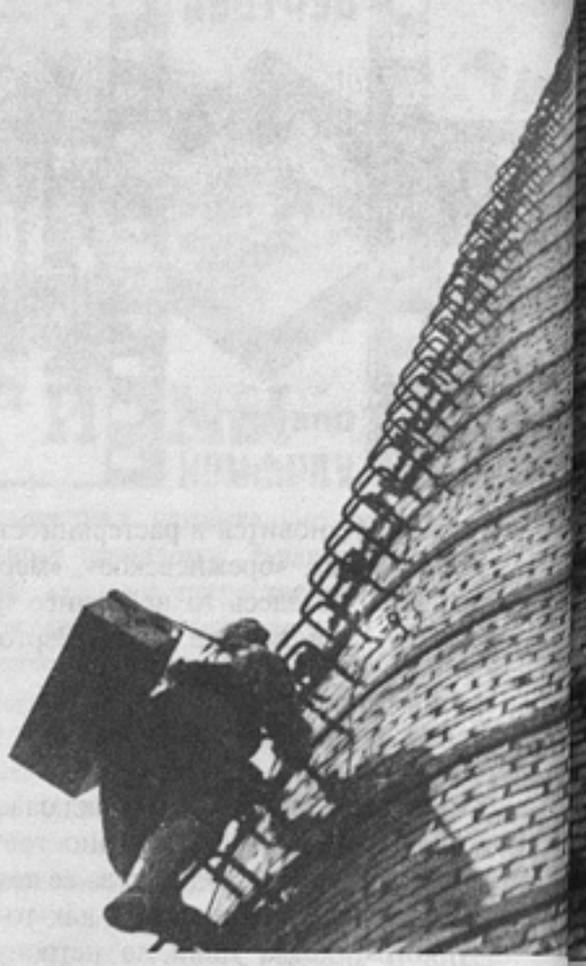
В этом специфика, отличие отечественного кино от европейского, являвшегося в то время в основном новым, пусть великолепным, полем приложения модернистских течений в искусстве, декларировавших с подачи Ницше «Бога нет!» и препарировавших физическую реальность сообразно со свободным авторским ви́дением, самоценность которого в художественной среде ни у кого не вызывает сомнений.

Но и в препарировании физической реальности в 20-е годы равного Вертову нет. В 1924 году его «Киноглазу» рукоплещет Париж, «Человек с киноаппаратом» (1929) немедленно и прочно входит во все разноязычные учебники кино — даже в те, в которых другие его фильмы вместе со всей советской документалистикой (по крайней мере, сталинского периода) сбрасываются с исторических счетов как пропаганда. Вертов продемонстрировал, что человек с киноаппаратом может подчинить себе реальность, заставить мир двигаться по своей воле, не нарушая при этом достоверности документальной съемки. Однако вертовская власть кинематографа над миром — харизматическая по своему существу и обретается в слиянии

[1] Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966, с. 71.
[2] Там же, с. 69.
[3] См. там же: с. 174, 178, 184, 188, 287.

его души с обожествляемым идеалом, служит и подчиняется ему.

Кинематографическая одержимость Вертова возникает из понимания того, что новые технические средства незаменимы для претворения идеала в жизнь. Он показывает на экране то, что незаметно в действительности, стремится реализовать средствами кино идеи, которые в России не могли быть приняты сразу и реализованы на деле. И страдает, встречая непонимание. В 1923 году он пишет: «Если нужны массам легкие агитационные брошюрки, значит ли это, что им не нужны серьезные статьи Энгельса, Ленина?.. Может быть, сегодня явится среди вас Ленин русской кинематографии, а вы не дадите ему работать, потому что продукты его производства будут новы и непонятны...»[4] Вертов поклоняется Ленину, обожествляет его, отождествляет себя с ним, обретая величие, которое выделяет и отделяет его от кинематографической среды, обрекает на одиночество, — в сущности, обычный путь мистика.



Живой Бог

«Киноправда» — эмоционально-смысловая матрица, определившая жизнь страны, которая затем последовательно и документально отражалась на экране в течение нескольких десятилетий. Мир поделен надвое. «Прежде» — «теперь», «они» — «мы», «труд» — «капитал».

Вертовский ленинизм утверждался энергией разрушения всего векового нравственного и социального российского уклада. Борьба шла за человеческие души, и это была борьба с Церковью. Не забудем, что в своем первом сюжете «Киноправда» показала изъятие церковных ценностей — «святотатство», по однозначному определению Патриарха Тихона. Но кино уже тогда понималось не просто как средство антирелигиозной пропаганды. «Киноправда» была противопоставлена Высшей Божественной Истине, или, говоря современным языком, была предпринята попытка виртуальную реальность выдать за Божественную, «киноглаз» за Око Божие. Размещение киностудий в зданиях церквей было лишь логическим продолжением этой подмены — развитие бурной кинодеятельности легко проследить по местным киножурналам: хроникеры любили показывать себя массам.

Узурпируя власть Церкви, атеистическое государство вторгалось в область коллективного бессознательного и брало на себя функции религии в отношении к миллионам своих «темных» граждан. Отсюда — политпросвещение, советская обрядовость, другие формы культурной революции, наивные, но действенные заменители привычного ритуала. Какое-то детское удивление результату содеянного сквозит, например, в сюжете о перестройке здания храма: «Самара. Стоило разобрать предметы культа — и на этом месте возвели Дворец культуры». Документалистика 20—30-х годов исправно отражала открытие по стране Домов крестьянина, Дворцов Советов и культуры «на месте», оставляя за кадром духовный смысл этого замещения.

Смотреть в кино можно было то, что невозможно поначалу самому сделать в жизни, что сакрально для обыденного сознания. И не только через табу переступить стало легче, посмотрев, как публично и легко это происходит на экране. Одновременно создавалась новая пространственно-временна́я модель жизни, пошатнувшая все прежние о ней представления. Непонимание духовного смысла таинств, обрядов и предписаний Церкви, которым русские люди следовали из поколения в поколение по принципу «как надо», «как положено», облегчило их переход в новую идеологию по тому же принципу.

---

[4] Там же, с. 71.

Были крестины — стали октябрины. Неисповедимые пути Господни вдруг обрели четкие очертания. Перед душой, крещенной во имя Отца и Сына и Святого Духа, чаявшей воскресения из мертвых, открылась ясная перспектива роста сознательности, обеспечившая уверенность в завтрашнем дне. «Киноправда» представила это в зримой метафорической форме. Октябрины происходят прямо в фабричном цехе, где работает отец новорожденного, — это трудовое крещение, посвящение в труд, который станет главным мерилом его достоинства. Тут же стоят восприемники, символизируя ступени его восхождения, — из рук в руки пионер передает ребенка комсомольцу, комсомолец — коммунисту. Метафора показывает, как ритуалом программировалась судьба человека, который должен стремиться быть «как Ленин». В честь вождя ребенка называют Владимиром, и это имя вспыхивает на разных деталях станка — символ реализации в труде ленинских идей.

«Ленинская киноправда» — видение избранного божества, являющегося мистику, чтобы открыть истину. Ленин умер, его больше нет, и потому способность кино показать миллионам «живого Ленина» обретает особый смысл. Здесь нет монументального вождизма — его, вероятно, действительно не было у этого человека, — здесь любовь и поклонение автора, показывающего каждый ленинский кадр как драгоценность, как сокровище своего сердца. Кинодокументы выстраиваются хронологически и сопровождаются выдержками из ленинских выступлений. Затем — скорбные похороны в голодной зимней Москве. Затем, пожалуй, самое поразительное: «Ленин умер, но сила его с нами», и картины труда, созидания, кипучей деятельности Вертов вручную окрашивает в цвета этой силы — красный, оранжевый, желтый. Пробуждение, подъем, трансформация физической энергии масс — таков смысл.

Многие вертовские метафоры, непонятные современникам, документалистика позднее объяснит в пространных и понятных фильмах. Но трепетное отношение к ленинской кинохронике сохранится неизменным. М.Ромм, Л.Кристи, даже В.Лисакович (в монументальном телесериале «В.И.Ленин. Страницы биографии»), демонстрируя прижизненные съемки вождя, опирались на примерно тот же набор кадров с тем же почтением. Лишь в 1992 году в фильме «Россия, которую мы потеряли» Станислав Говорухин поставил Ленина в ряд разрушителей страны, и мы увидели другие снимки, иное — страшное, искаженное болезнью, звериное — лицо вождя. «Ленинская киноправда» — зародыш нового духа, «Три песни о Ленине» — его манифестация, кинематографическое воплощение души, владевшей Россией почти семьдесят лет. Вождь мирового пролетариата прочно занял место Бога, последующие вожди были лишь помазанниками, проводниками ленинского духа.

Четверть века практически вся отечественная документалистика была пронизана идеей «Сталин — Ленин наших дней», но в конце концов культ личности был развенчан и появился фильм «Наш дорогой Никита Сергеевич» о восстановителе ленинских норм партийной жизни, потом — «Повесть о настоящем коммунисте» Л.И.Брежневе. «Верный заветам великого Ленина, идет указанным им путем строительства нового общества, путем борьбы за ленинское дело выдающийся партийный и государственный деятель нашего времени, стойкий солдат мира Леонид Ильич Брежнев» — это из рецензии на фильм «Ленинским путем» (режиссеры Е.Андриканис, Е.Поздняк) 1981 года.

Фильмы о вождях несли идеал в массы, и именно по ним можно судить об изменении отношения к идеалу. Схема киноправды все та же: вождь — носитель идеи (выступления на съездах даются теперь в синхроне и все более длинно) и массы, претворяющие идею в жизнь (сцены трудового энтузиазма, основные стройки пятилеток, трудности, которые уже преодолены). Только живой задор, радость самоотдачи убывали с течением лет.

Мы

Лично у меня ранние кинематографические признаки любви к вождю: восторженная устремленность женщин всей страны к Сталину в «Колыбельной», застывший блеск в глазах аплодирующей аудитории в фильме «Три песни о Сталине», не говоря уж о поэтических вертовских видениях Ленина, — не вызывают чувства стыда за мой народ. Любовь есть любовь. Чувство неразумное, бьет в голову, мешает жить, плохо кончается. Зато само себе награда.

Весьма возможно, что это моя субъективная реакция отторжения по отношению к критическим атакам на мифологизм советского кино, объединенного с немецким общей шапкой «тоталитарного». Разоблачение мифа — дело неблагодарное и в общем-то бесполезное. Мы ведь знали, что «никто не даст нам избавления — ни Бог, ни царь и ни герой», но не смогли без них обойтись, сами для себя их сотворили.

Русский царь — помазанник Божий — возглавлял не только свою империю, но и Православную Церковь. Место его в национальном сознании не от человеческой личности зависело. Сбросив Николая II, сопоставив со всем сарказмом ритуальную сторону самодержавия с подневольным трудом народа в «Падении династии Романовых», мы недолго восторгались простотой и скромностью Ильича: его личная — хроникальная — простота быстро растворилась в образности нашего творческого мышления, определившего ему освободившееся царское место в структуре сознания. Таков стиль нашей мысли: возвеличивание личности начинается с поиска простого и скромного, человеческого, на нас похожего. Вот Олег Уралов представлял в двух сериях свой «частный взгляд на жизнь президента» — очень человечно выглядел первый Президент СССР, выступивший за социализм с человеческим лицом, жаль, что оказался и последним. Александр Сокуров некоротко показывал опального Бориса Ельцина за стаканом водки в «Советской элегии» — куда проще. И что значит режиссер талантливый — ведь рта герою не дал раскрыть, чтоб не нарушил самовольно тайны образа. Теперь мы все видим, как нелегко поддерживать его имидж на посту Президента России. Но сколько людей над этим трудится, и кто знает, может быть, вновь не без успеха?

Но дело опять же не в личности, а в том, что каждый наш лидер прошел сквозь метафору вертовских «октябрин», подтверждая своей биографией достижимость ее реализации для каждого человека, отдающегося делу Ленина. А у тех, кто действительно отдавался, кто верил в то, что рожден, чтоб сказку сделать былью, — лица на самом деле прекрасные. Стахановцы, челюскинцы, метростроевцы, целинники, космонавты — покорители природных стихий, проходившие огонь, воду и медные трубы, как будто воплощая русскую сказку в жизнь. Все это — эпические герои, и наше документальное кино в целом — грандиозный эпос народного труда. Вертовский «Энтузиазм» («Симфония Донбасса») — всего лишь поэтический пролог к нему. В плакатных портретах «Никита Изотов» и «Алексей Стаханов» (1935) начиналась легенда о шахтерах — и полвека спустя ее проблемная версия, фильм И.Беляева «Егор Иванович», была одобрена на партийном съезде вождем, К.У.Черненко. Эпопея индустриализации страны: все заводы-гиганты оставили на пленке свою историю — от хроники закладки фундамента на рубеже 30-х до производственных фильмов с «говорящими головами» 70-х — начала 80-х годов. Да разве только гиганты! Запечатлевалось все, что строилось, и строилось все, что надо было запечатлеть.

Колхозная эпопея была начата киноком И.Копалиным в трилогии «Деревня», «За урожай», «Обновленный труд» — прекрасная хроника деревенского быта девальвирована последующим

использованием во многих фильмах, но разве не примечательны сами по себе даже наивные агрономические поучения, знаменовавшие «смычку науки с кинохроникой» в ущерб эстетике? Вот, показывая пример другим, сидит за партой знаменитая Мария Демченко в фильме Е.Свиловой «В колхозе все учатся» (1940). А вот председатель Малинина из одноименного фильма — уже нюансированный характер, отнюдь не плакат. Когда оглядываешься на историю отечественного кино, в памяти всплывают лица простых тружеников — фильмы не перечислишь, что говорить о людях, попавших в кадр да так и ушедших в небытие безымянными! Не очень-то хорошо они себя чувствовали в амплуа героев — стоит только сравнить документальные портреты с образами игрового кино, — а все-таки были героями, потому что жили не для себя. Самоотдача, бескорыстие, лишения во имя общего блага были осознанными принципами жизни, в которой главным был труд, труд, труд...

Хотелось бы к столетию отечественного кинематографа выделить его специфически русскую линию, только вряд ли справедливо будет ограничивать его последними десятью годами, когда русские вопросы были выделены особо, в основном в православном контексте. Примечательнее, на мой взгляд, то, что в предыдущие шестьдесят они вообще не ставились. На российских студиях прилично было показывать национальное своеобразие братских республик, показывать жизнь национальных меньшинств — к себе же относились по-новому, по-социалистически. Но в этом, собственно говоря, и проявилась специфика русского национального характера, вспомнившего себя лишь в годы Великой Отечественной.

«Социалистический труд как организатор нового человека и новый человек как организатор социалистического труда!» — эта горьковская формула была действительно воплощена нами в жизнь. Нам не вернуться в Россию Николая II, где Лев Толстой был предан анафеме. Мы стали какими-то другими. В 1935 году друг Горького Ромен Роллан посетил Советский Союз, и его встреча с деятелями культуры запечатлена в хронике. Полное собрание его сочинений, изданное тогда же, в 30-е, включало странное произведение под названием «Вселенское Евангелие Вивекананды» (впоследствии этот том был изъят из библиотек, и в советские времена книжка больше не переиздавалась). Пророк единства всех религий, Вивекананда ушел из жизни в 1902 году, но его принцип служения человеку как Богу и поклонения Богу в бедных, темных, униженных людях независимо от их расы, национальности и религии отражает, на мой взгляд, смысл того духовного пути, который приняла для себя Россия в 1917-м. По мысли Вивекананды, бескорыстная работа, самоотдача на всеобщее благо открывают людям путь единения, карма-йогу, даже если само слово «Бог» им чуждо.

Взгляды Толстого были близки в последние годы этому мировоззрению (об этом он сам писал в дневниках), только и к Толстому мы подходили предвзято. И здесь был бы показателен фильм Э.Шуб «Россия Николая II и Лев Толстой», который упрекали в вульгарном социологизме, не будь он разобран на монтаж других лент. Нам понадобилось несколько десятилетий социалистического эксперимента, чтобы вновь вернуться к детскому вопросу писателя: как сделать всех людей счастливыми?

И все-таки закономерно, что к этому внутреннему посылу души обращается наша документалистика в одном из самых изысканных фильмов последних лет — «Похороны, или Зеленая палочка» (режиссер Е.Потиевский). В новой своей картине «Дом» режиссер подробно воспроизводит мироощущение писателя в последний период его жизни с помощью кинохроники, дневниковых записей и воспоминаний современников, акцентируя близость Толстого «великим индусам». Поиск зеленой палочки, инструмента всеобщего счастья,

приводит его к растворению личного «я» в великом всеобщем сознании, не знающем ни имени, ни формы, ни «я», ни «ты».

Конечно, и сегодня нам далеко до понимания нашего единого вселенского начала, но великий старец дает душе нравственный ориентир в мире противоречия и вражды.

Мы привыкли строить нашу жизнь с расчетом на сопротивление противника. Враг, олицетворяющий теневую, темную сторону нашей собственной психики, оказывается более живучим персонажем, нежели легендарный герой. В документальной саге социализма преодоление было постоянным мотивом, создающим динамику действия.

Показательно, что изначально образ вождя предварялся созданием образа врага. Вспомним первые напряженные кадры «Ленинской киноправды» — почти телевизионный ход: крупный план героя, стоящего у заводских ворот, и мы читаем прямое обращение к нам, зрителям. «Я рабочий завода имени Ленина... Я задержал стрелявшую в нашего Ильича эсерку Каплан... Покушение произошло здесь...» Самого врага в кадре нет, он невидим, но есть орудие убийства, браунинг, тотем врага.

Если подходить еще более скрупулезно, первоначально вся киноправда сводилась к показу врагов. Первые номера вертовского журнала посвящены процессу правых эсеров — с напоминанием об убийстве Урицкого, покушении на Ленина, митингами в поддержку пролетарского правосудия. Затем этот журнальный сюжет с «продолжением» был смонтирован в отдельный фильм, положив начало жанру фильма-процесса, который составляет отличительную особенность отечественной документалистики. Мы не вспоминаем эти фильмы — в них мы себе не нравимся.

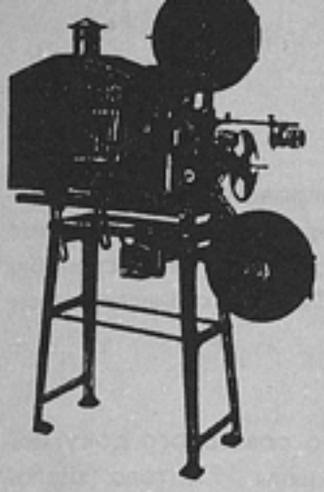
«Дело об экономической контрреволюции в Донбассе» (1928), «Шахтинское дело» (1928), «Процесс «Промпартии» (1930), «Суд идет» (1931), «Заговор интервентов» (1931), «Интернационал интервентов» (1931), «Дело о правотроцкистском антисоветском блоке» (1938) с отдельно снятой речью Вышинского на нем — по существу, это летопись единого грандиозного политического судилища, превращенного кинематографом в шоу, в массовое зрелище. Оно составляет константу жизни 30-х.

Изначально схематизированная ситуация суда создает жесткую структуру жанра, прочно спаривающего мифологему с идеологемой о нарастании классовой борьбы по мере строительства социализма. Проходят все процессы в одном месте — в Колонном зале, судьи все те же. Вышинский, Крыленко, Рогинский, Ульрих перемещаются с места судьи на место обвинителя. Люди же, проходящие свидетелями по одному делу, с легкостью могут оказаться на месте обвиняемого в следующем процессе. Чистосердечные признания создают странный, политически окрашенный облик многоглавого чудовища, охватывающего своими щупальцами все. Архетип Иуды определяет центростремительную реализацию мифологемы: начав со скромных инженеров из бывших в «Шахтинском деле», враг за десять лет овладевает всей пирамидой власти, превратив в предателей едва ли не всех соратников вождя. Им нет пощады. «Уничтожить фашистскую гадину!» — требовали массовые митинги.

Наш путь, по которому помчался паровоз в заключительных кадрах «Ленинской киноправды», пролегал через лагеря, в которых «перековывались» враги народа. Фильм «БАМ» (1930) показывал хронику жизни трудовой колонии им.ОГПУ, прокладывавшей магистраль задолго до героев В.Трошкина. Попав в фильмы перестроечной волны, подобная хроника из старых лент «Соловки», «Свирьстрой», «ББВП» и других вызвала удивительную реакцию: а разве это не скрывали? Неужели это снимали?

Нам было бы легче, если б тогда это от нас скрыли, если бы можно было ужаснуться и отвернуться, обвинив во всем Сталина и его клику. И документалистика в который раз готова умилиться простоте царя, причисленного к лику святых, превратив династию коммунистов, возглавлявших супердержаву, в угнетателей и врагов народа.

Мы же, завороженные образом нового врага, готовы смотреть, как российские танки расстреливают российский парламент под комментарий американского телевидения, не краснея, забываясь в новом мифе, превращающемся в реальность на наших глазах.



СЕГИДА–ИНФО

Настоящая публикация подготовлена Мирославой Сегида по материалам Электронного каталога. Э-Каталог — это сведения о фильмах СССР — России — стран бывшего СССР: технические характеристики, персоналии, аннотации, пресса о фильме, фильмография режиссера... Авторы Э-Каталога — Сергей Землянухин и Мирослава Сегида. Ежедневно пополняемый информацией о 10—20 фильмах, Э-Каталог представлен в русском WWW-сервере в Internet с адресом Russia.agama.com. В сентябре 1996 года Информационно-аналитическая фирма «Дубль-Д» приступает к реализации проекта CD-ROMной версии Э-Каталога (руководитель проекта — М.Сегида).

А.Ханжонков

Первые демонстрации кинематографа в России — 1896 год (в Москве — летний сад «Эрмитаж», в Петербурге — летний сад «Аквариум», в Н.Новгороде — на Всероссийской ярмарке).

Первые любительские киносъемки в России — 1896 год (В.Сашин, А.Федецкий, С.Комаров).

Открытие **первого русского кинопредприятия** — 1906 год (руководитель — Александр Ханжонков, представитель иностранной фирмы).

«Понизовая вольница»

Открытие **первого русского киноателье** — 1907 год (Петербург, на базе фотоателье Александра Дранкова).

Первый художественный фильм — «Понизовая вольница» («Стенька Разин», 1908, киноателье Александра Дранкова, реж. Александр Ромашков).

Первый русский полнометражный игровой фильм — «Оборона Севастополя» (кинофабрика Ханжонкова, 1911, реж. Василий Гончаров, Александр Ханжонков), построен на документальном материале.

«Оборона Севастополя»

Выпуск **первого мультипликационного фильма** — 1912 год (в 1911 году Владислав Старевич начал работу одновременно над семью фильмами; «Прекрасная Люканида, или Война рогачей и усачей», «Месть кинематографического оператора», «Авиационная неделя насекомых», «Рождество обитателей леса» вышли в 1912 году).

Первый многосерийный фильм — авантюрно-приключенческий фильм «Сонька — Золотая ручка» (1914—1915, 8 серий, сделан разными режиссерами и на разных студиях). Со второй серии стал называться «Сонька Золотая ручка».

«Уплотнение»

Первый советский игровой фильм — агитфильм «Уплотнение» (Петроградский кинокомитет, 1918, реж. Александр Пантелеев, автор сценария Анатолий Луначарский. Фильм сохранился не полностью).

Демонстрация **первого советского документального фильма** — 1 июля 1917 года («Долой 10 министров-капиталистов», оператор Александр Лемберг, хроника митинга 1 мая 1917 года на Марсовом поле с участием Ленина).

Первый советский мультипликационный фильм — «Сегодня» (Госкино, 1923, автор-рук. Дзига Вертов. Фильм не сохранился).

«Путевка в жизнь»

Первый звуковой игровой фильм — «Путевка в жизнь» («Межрабпомфильм», 1931, реж. Николай Экк).

Первый музыкальный фильм — «Гармонь» («Межрабпомфильм», 1934, реж. Игорь Савченко).

«Гармонь»

Первый детский звуковой фильм — «Рваные башмаки» («Межрабпомфильм», 1933, реж. Маргарита Барская).

Первый цветной игровой фильм — «Груня Корнакова» / «Соловей-соловушко» («Межрабпомфильм», 1936, реж. Николай Экк).

«Груня Корнакова»

КИНОПРОИЗВОДСТВО

Данные по 10—60-м годам — из четырехтомника «Советские художественные фильмы (1918—1965)» Госфильмофонда СССР (М., 1961—1965) и «Советские художественные фильмы (1966—1969)» Госфильмофонда России (М., 1995).

Данные по 70 — 80-м годам — из ежегодных «Каталогов фильмов», изданных «Союзинформкино».

Данные по 90-м годам — из Электронного каталога «Фильмы России».

В статистических данных за 1931—1935 годы в скобках указано количество звуковых фильмов, далее — только звуковые фильмы.

Начало кинопроизводства художественных фильмов в России

1910 год — 30 фильмов; 1911 — 73; 1912 — 101; 1913 — 128; 1914 — 330; 1915 — 440; 1916 — 500.

До 1921 года на частных студиях снято около 2100 художественных фильмов (в Госфильмофонде сохранилось 300) и за 1907 — 1916 годы — более 2700 документальных (только в 1907 году — 38 фильмов).

В 1913 году производством фильмов занимались 18 фирм, в 1914-м — 31, в 1916-м — 47, в 1917-м — 52.

Статистика советского кинопроизводства
(игровые фильмы, государственный сектор)

1918 — 6	1934 — 60(27)	1950 — 13	1966 — 139	1982 — 158
1919 — 57	1935 — 46(33)	1951 — 9	1967 — 143	1983 — 148
1920 — 29	1936 — 50	1952 — 24	1968 — 134	1984 — 150
1921 — 12	1937 — 40	1953 — 45	1969 — 150	1985 — 150
1922 — 16	1938 — 44	1954 — 51	1970 — 130	1986 — 142
1923 — 28	1939 — 57	1955 — 75	1971 — 133	1987 — 151
1924 — 69	1940 — 46	1956 — 104	1972 — 127	1988 — 171
1925 — 80	1941 — 64	1957 — 108	1973 — 150	1989 — 138
1926 — 102	1942 — 33	1958 — 121	1974 — 140	1990 — 300
1927 — 118	1943 — 23	1959 — 137	1975 — 148	1991 — 213
1928 — 124	1944 — 25	1960 — 116	1976 — 149	1992 — 172
1929 — 92	1945 — 19	1961 — 131	1977 — 143	1993 — 152
1930 — 128	1946 — 23	1962 — 120	1978 — 141	1994 — 68
1931 — 96(11)	1947 — 23	1963 — 133	1979 — 151	1995 — 46
1932 — 74(18)	1948 — 17	1964 — 123	1980 — 151	
1933 — 29(13)	1949 — 18	1965 — 134	1981 — 145	

Немые художественные фильмы (1918—1935) — 1772 (из них: игровые — 1060; мультипликационные — 112; не сохранились — 672; сохранились не полностью — 104).

На частных студиях (их было 52) в 1917 — 1921 годах сделано 352 фильма (АО «А.Ханжонков» — 51 фильм, Товарищество «И.Ермольев» — 51, «Биофильм» — 34 и др. Не сохранились — 273; сохранились не полностью — 28). Предприятия А.Ханжонкова и И.Ермольева в 1922 году станут базой 1-й и 3-й кинофабрик Госкино («Совкино» — «Союзкино» — «Мосфильм»).

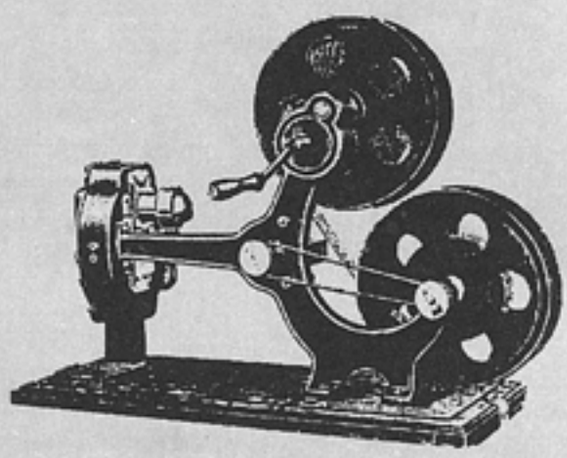
Заметный спад производства фильмов с 1931 по 1935 год объясняется тем, что студии переходили на звуковое кино, менялась технология производства. Однако причина спада заключалась, вероятно, и в оторопи перед новой концепцией звукового кино. Второй спад связан с началом Великой Отечественной войны и сменился эпохой малокартинья, санкционированного установкой Сталина на выпуск небольшого количества фильмов, но высокого художественного уровня.

Всего игровых звуковых полнометражных фильмов для кинотеатральных показов (по 1995 год включительно) выпущено 6463.

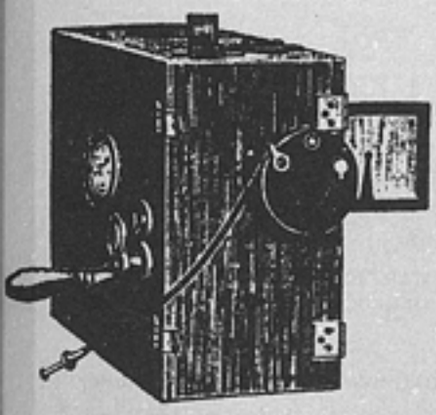
Телевизионных фильмов — 1820.

Мультипликационных фильмов (1912 — 1995) — 4000.

На январь 1993 года в России — 122 производящие студии, из которых 35 (включая 19 документальных) — государственные.



Окончание следует



СПИСОК КУДРЯВЦЕВА (2)

Отечественные фильмы — лауреаты международных кинопремий

Советские, а ныне и российские фильмы практически не имеют настоящего кинопроката за рубежом, показываются лишь на фестивалях, неделях кино, в узкой аудитории интеллектуальной элиты, профессуры и студенчества. Даже награжденные премиями «Оскар», наши картины — а всего их было пять, если считать полнометражный документальный фильм «Разгром немецких войск под Москвой» Л.Варламова и И.Копалина и «Дерсу Узала», созданный японцем Акирой Куросавой в основном на базе «Мосфильма», — не получили больших кассовых сборов. Например, прошлогодний лауреат «Утомленные солнцем» (он же разделил Большой — но не главный — приз Каннского МКФ) достиг в США всего лишь рубежа $2,5 млн, что является незначительным показателем.

Самый грандиозный успех за рубежом выпал на долю советской ленты «Летят журавли»: единственная в России обладательница «Золотой пальмовой ветви» в Канне, она заняла во французском прокате в сезоне 1958 года четвертое место (!) и все еще входит в число ста самых кассовых картин во Франции, опережая такие популярные фильмы, как «Изгоняющий дьявола», «Последнее танго в Париже» и «Рокки-4». Подобного ажиотажа вокруг «Журавлей» не было даже на родине.

Кстати, появление шедевра Михаила Калатозова в период оттепели наряду с выходом лент Григория Чухрая, Андрея Тарковского, Марлена Хуциева и других постановщиков из СССР, способствовало росту престижа советского кино на международных кинофестивалях. Не случайно в те же годы мировое признание еще раз получили и картины предшествующего новаторского этапа в развитии кинематографа в СССР, а именно фильмы 20-х годов. «Броненосец «Потемкин» Сергея Эйзенштейна, «Мать» Всеволода Пудовкина и «Земля» Александра Довженко попали в список лучших произведений всех времен и народов. В последующие годы в результате опросов среди киноведов мира также назывались «Чапаев» братьев Васильевых, «Александр Невский» и «Иван Грозный» С.Эйзенштейна, «Андрей Рублев» А.Тарковского. Тарковский, между прочим, стал первым (из СССР) главным лауреатом МКФ в Венеции в 1962 году — спустя 29 лет «Золотой лев святого Марка» достался и Никите Михалкову за «Ургу». Дважды отправлялась в СССР первая премия Западноберлинского (Берлинского) фестиваля — за «Восхождение» Ларисы Шепитько и «Тему» Глеба Панфилова (снятую с «полки» на волне перестройки).

Как раз во второй половине 80-х годов наметился новый интерес западных кинематографистов к тому, что снималось на территории еще не распавшейся советской империи. Один лишь фестиваль в Канне в 1990 году принес нашим деятелям кино пять премий, тогда же впервые главный приз МКФ в Локарно был вручен советской картине «Случайный вальс» Светланы Проскуриной («В огне брода нет» Г.Панфилова в 1969 году все-таки удостоился «Золотого леопарда» не единогласно, а большинством голосов и ex aequo, то есть поделив приз с двумя другими фильмами), еще двумя престижными призами наши ленты были отмечены в Берлине, двумя — в Сан-Себастьяне, и все в том же 1990 году кинодеятели из СССР стали трижды лауреатами «Феликса», а Союз кинематографистов во главе с Элемом Климовым и Андреем Смирновым заслужил почетный «Евро-Оскар».

Но далее последовал резкий спад, связанный вообще с отсутствием советских, а позже российских фильмов в главных конкурсах известных кинофестивалей. Он парадоксально совпадает с «периодом многокартинья» 1990—1992 годов, когда упал общий художественный уровень кинопродукции. За рубежом лучше почувствовали скрытую болезнь кинематографа в уже бывшем СССР. В 1993 году, когда число снимаемых фильмов из-за роста цен моментально сократилось, преимущественную поддержку на западных фестивалях получили кинематографисты из среднеазиатских и закавказских республик.

Первый «Список Кудрявцева» см.: «Искусство кино», 1995, № 11. — *Прим. ред.*

А чисто российские картины не попали в основные конкурсы Венеции, Берлина, Локарно, и только в Канне была представлена (но безрезультатно) «Дюба-дюба» Александра Хвана — по иронии судьбы тоже восточного по происхождению человека. Финансовая поддержка иностранных кинофирм, прежде всего из Франции, не способствовала проникновению российских лент хотя бы на престижные фестивальные экраны, поскольку даже в родном Канне французы не всегда могут противостоять влиянию американского кинематографа (казалось, уже доставшаяся Никите Михалкову «Золотая пальмовая ветвь» в 1994 году уплыла за океан, но в качестве компенсации режиссер обрел в Америке желаемый «Оскар»).

Однако «оскаровские расклады» порой еще более случайны и непредсказуемы — претендовавшие на предварительных стадиях номинаций ленты «Затерянный в Сибири», «Изыди!..», «Окно в Париж» лишились места даже в заветной пятерке, «Урга» проиграла в явно неурожайный год «Индокитаю», а «Мусульманин», добившийся Большого специального приза в Монреале (впрочем, без особого одобрения журналистов и публики), уступил право на окончательную номинацию на премию «Оскар» нескольким малоизвестным фильмам, в частности бразильскому O Quatrilho (американцы затруднились перевести его название), демонстрировавшемуся в том же Монреале вне конкурса.

«Летят журавли», реж. М.Калатозов

А после внушающего надежду присуждения премий в Берлине дважды подряд («Год собаки» — в 1994 году, «Пьеса для пассажира» — в 1995-м) российские режиссеры вовсе не участвовали в основном конкурсе этого фестиваля в 1996 году. Необходимо специально уточнить, что в предлагаемом перечне призеров и дипломантов различных фестивалей, обладателей всевозможных кинопремий предпочтение отдано наиболее известным и периодически проводящимся смотрам, а кроме того, фестивалям, ориентированным как на авторское и молодое кино, так и на жанровое и зрелищное. По возможности прояснена запутанная ситуация, когда большие и золотые призы оказываются вовсе не главными, а называемые главными — наоборот, вторыми по значению. Проводится разграничение и по степени важности наград жюри основного конкурса и премий параллельно действующих ареопагов — кинокритических, экуменических, иных общественных организаций. Если премии на фестивалях присуждались в течение одного и того же года, дата объявляется лишь в последнем из цитируемых примеров, а сведения о призах, полученных в другие годы, отбиты в тексте при помощи точки с запятой.

В список вошли, за редким исключением, только игровые — полнометражные и короткометражные — ленты. Полнометражные мультипликационные, документальные и научно-популярные картины упомянуты лишь в том случае, если они получали призы на ведущих фестивалях — Канне, Венеции, Сан-Себастьяне и т.п. (правда, в «наградной лист» включены и несколько популярных неигровых работ, отмеченных премиями на более специализированных киносмотрах в Оберхаузене, Кракове или Лейпциге). То же касается и многих детских фильмов и телевизионных лент. Фамилии режиссеров не названы, если призов удостоены не картины в целом, а персонально их отдельные создатели — актеры (но не актерский ансамбль), сценаристы, операторы, композиторы... Приведены фильмы, в которых лишь принимали участие советские и российские киностудии (данные о копродукции сообщены и в том случае, если режиссер — иностранец), а также зарубежные произведения, созданные нашими соотечественниками. Поскольку некоторые из лент, завершенных в 1991—1992 годах, были запущены в производство еще в момент существования СССР, они выделены в особый реестр «Фильмы переходного периода». Но начиная с 1993 года, упоминаются только те картины, которые поставлены в России или совместно с Россией.

При составлении настоящего списка были использованы данные из различных изданий, подготовленных «Советской энциклопедией», Госфильмофондом и «Союзинформкино», а также сведения из буклетов кинофестивалей, периодических журналов и газет — отечественных и зарубежных. Частично информация была почерпнута из изданий «Фильмы России» или любезно предоставлена в личное распоряжение их авторами — Мирославой Сегида и Сергеем Землянухиным.

С.Кудрявцев

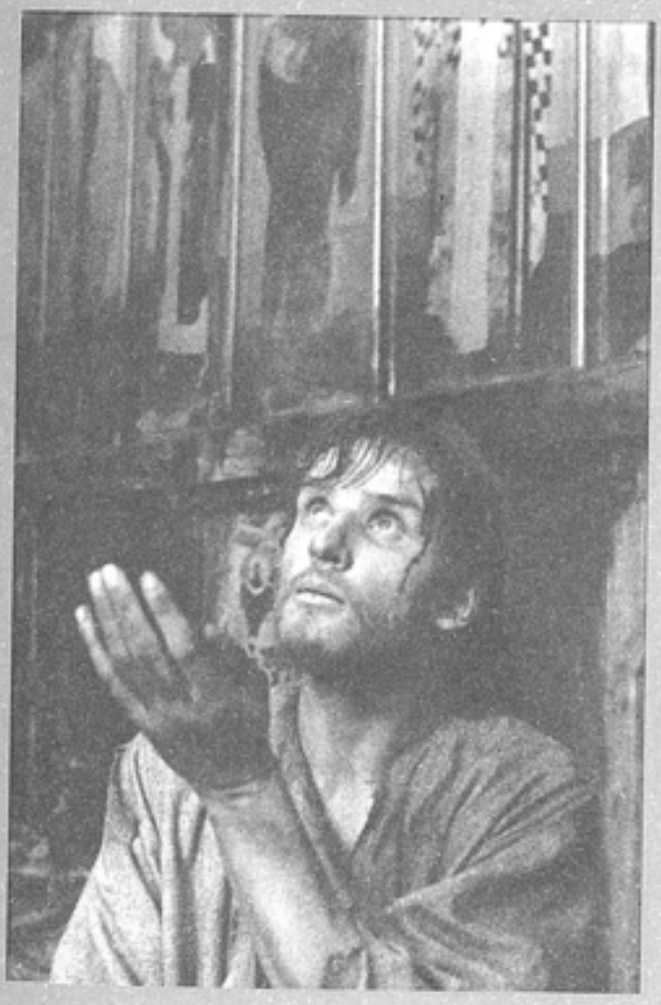
«А зори здесь тихие...»

ФИЛЬМЫ СССР

«А зори здесь тихие...» (реж. С.Ростоцкий) — медаль за участие в МКФ в Венеции, номинация на премию «Оскар» по категории «Лучший иноязычный фильм» в США в 1972 году.

«Абу Райхан Беруни» (реж. Ш.Аббасов) — приз на МКФ в Тегеране, 1977.

«Агония» (реж. Э.Климов) — премия ФИПРЕССИ для внеконкурсного фильма на МКФ в Венеции, 1982.



«Андрей Рублев»

«Адмирал Нахимов» (реж. В.Пудовкин) — приз жюри за массовые сцены и премия А.Дикому за мужскую роль на МКФ в Венеции, операторы А.Головня и Т.Лобова отмечены на МКФ в Локарно, 1947.

«Аист» (реж. В.Жереги) — почетная грамота экуменического жюри за короткометражный фильм на МКФ молодого кино в Мангейме, 1978.

«Академик Иван Павлов» — премия А.Борисову за мужскую роль на МКФ в Марианске-Лазне, 1949.

«Александр Невский» (реж. С.Эйзенштейн) — по опросу киноведов мира в 1978 году назван среди ста лучших фильмов.

«Альба Регия» (реж. М.Семеш, ВНР—СССР) — приз на МКФ в Москве, 1961.

«Альпийская баллада» (реж. Б.Степанов) — лучший фильм на МКФ в Дели, 1968.

«Агония»

«Ангел мой» (реж. Б.Токарев) — специальный приз на МКФ короткометражных фильмов в Лилле, 1978.

«Андрей Рублев» (реж. А.Тарковский) — приз ФИПРЕССИ для внеконкурсного фильма на МКФ в Канне, 1969; включен в число ста лучших фильмов по итогам опроса киноведов мира в 1978 году.

«Аревик» (реж. А.Агабабов, А.Айрапетян) — главный приз на МКФ телефильмов в Праге, 1979.

«Арена смелых» (реж. С.Гуров, Ю.Озеров) — приз за лучший документальный фильм на МКФ в Венеции, 1953.

«Астенический синдром» (реж. К.Муратова) — специальный приз на МКФ в Западном Берлине, 1990.

«Астенический синдром»

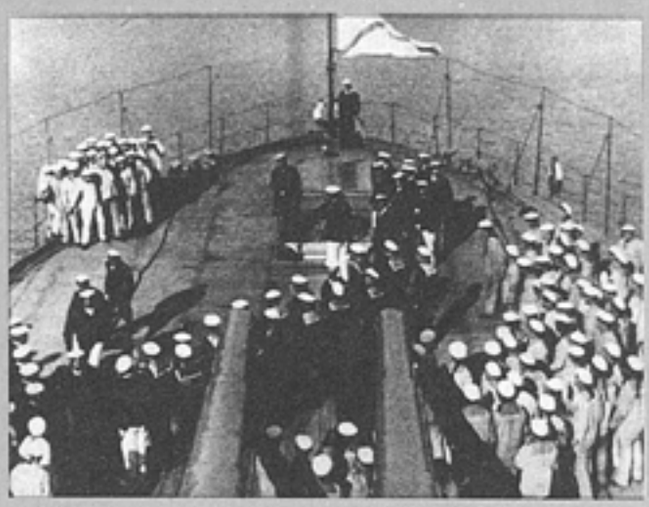
«Ася» — премия Е.Кореневой за женскую роль на МКФ в Таормине, 1978.

«Атомная энергия для мирных целей» (реж. Д.Боголепов) — приз за научно-популярный фильм на МКФ в Венеции, 1956.

«Ашик-Кериб» — премия «Феликс»-88 художникам Г.Алекси-Месхишвили, Н.Сандукели и Ш.Гоголашвили.

«Бабье царство» — специальный диплом Р.Марковой за женскую роль на МКФ в Сан-Себастьяне, 1968.

«Белые ночи»



«Броненосец «Потемкин»

«Бакенбарды» (реж. Ю.Мамин) — премия ФИПРЕССИ на МКФ в Сан-Себастьяне, 1990.

«Баллада о солдате» (реж. Г.Чухрай) — две премии на МКФ в Канне, 1960; главный приз и премия за режиссуру на МКФ в Сан-Франциско; приз «Давид Донателло» за лучший иностранный фильм в Италии; названа Британским киноинститутом вместе с «Местью» и «Белыми ночами» среди лучших иностранных лент; главный приз Лондонского фестиваля, 1960; номинация В.Ежова и Г.Чухрая на премию «Оскар» по категории «Лучший оригинальный сценарий» в 1961 году.

«Баллада о солдате»

«Бегство мистера Мак-Кинли» — премия композитору И.Шварцу на МКФ фантастических фильмов в Триесте, 1977.

«Без свидетелей» (реж. Н.Михалков) — приз ФИПРЕССИ на МКФ в Москве, 1983.

«Белая птица с черной отметиной» (реж. Ю.Ильенко) — главный приз ex aequo на МКФ в Москве, 1971.

«Белые ночи» (реж. И.Пырьев) — назван Британским киноинститутом вместе с «Местью» и «Балладой о солдате» среди лучших иностранных фильмов за 1960 год.

«Белый Бим Черное ухо» (реж. С.Ростоцкий) — главный приз ex aequo на МКФ в Карлови-Вари, 1978; номинация на премию «Оскар» по категории «Лучший иноязычный фильм» в США в 1978 году.

«Белый колокольчик» — диплом оператору У.Брауну на МКФ короткометражных фильмов в Оберхаузене, 1964.

«Белый пароход» (реж. Б.Шамшиев) — приз на МКФ в Авеллино, 1977.

«В огне брода нет»

«Белый шаман» — премии А.Ниточкину за режиссуру и Н.Шундику за сценарий на МКФ телефильмов в Праге, 1983.

«Берлин» (реж. Ю.Райзман) — международная премия за лучший документальный фильм на МКФ в Канне, 1946.

«Бессмертный гарнизон» (реж. З.Аграненко, Э.Тиссэ) — почетный диплом на МКФ в Венеции, 1956.

«Большая семья» (реж. И.Хейфиц) — премия за актерский ансамбль на МКФ в Канне, 1955.

«Братан» (реж. Б.Худойназаров) — главные призы на МКФ в Мангейме и Турине, 1991.

«Братья Карамазовы» — специальная премия режиссеру И.Пырьеву (посмертно) на МКФ в Москве, номинация на премию «Оскар» по категории «Лучший иноязычный фильм» в США в 1969 году.

«Броненосец «Потемкин» (реж. С.Эйзенштейн) — по опросу среди критиков мира на Всемирной выставке в Брюсселе в 1958 году фильм назван первым, а С.Эйзенштейн — вторым среди лучших режиссеров; по итогам референдума критиков в журнале «Сайт энд Саунд» назван шестым в 1962 году и третьим в 1972 году в десятке лучших лент; по опросу киноведов мира в 1978 году назван первым среди ста лучших фильмов.

«Был месяц май» (реж. М.Хуциев) — премия Интервидения и приз за режиссуру на МКФ телефильмов в Праге, 1970.

«В бой идут одни «старики»» (реж. Л.Быков) — специальный приз на МКФ в Карлови-Вари, 1974.

«В мирные дни» — премия оператору Д.Демуцкому на МКФ в Карлови-Вари, 1951.

«Васса»

«Верные друзья»

«Веселые ребята»

«Великий перелом»

«Верность»

«В небе только девушки» (реж. В.Журавлев) — главный приз за короткометражный фильм на МКФ в Сан-Себастьяне, 1968.

«В огне брода нет» (реж. Г.Панфилов) — главный приз ex aequo большинством голосов и диплом И.Чуриковой за женскую роль на МКФ в Локарно, 1969.

«В песках Средней Азии» (реж. А.Згуриди) — лучший документальный фильм на МКФ в Венеции, 1946.

«Ванька-Каин» (реж. Н.Бурляев) — приз на МКФ короткометражных фильмов в Оберхаузене, 1977.

«Васса» (реж. Г.Панфилов) — главный приз ex aequo на МКФ в Москве, 1983.

«Ведьма» (реж А.Абрамов) — главная премия за короткометражный фильм на МКФ в Сан-Франциско, Гран при за телефильм и особое упоминание Э.Гарина за мужскую роль на МКФ в Канне, 1961.

«Великий воин Албании Скандербег» — приз жюри и почетный диплом режиссеру С.Юткевичу, а также премия Высшей технической комиссии на МКФ в Канне, 1954.

«Великий перелом» (реж. Ф.Эрмлер) — национальная премия и международный приз Общества авторов за сценарий Б.Чирскова ex aequo на МКФ в Канне, 1946.

«Верность» (реж П.Тодоровский) — премия за дебют на МКФ в Венеции, 1965.

«Верные друзья» (реж. М.Калатозов) — главная премия ex aequo на МКФ в Карлови-Вари, 1954.

«Веселые ребята» (реж. Г.Александров) — фильм был в советской кинопрограмме, удостоенной приза на МКФ в Венеции в 1934 году, хотя и не выделен особо, в отличие от ряда других картин СССР.

«Весна» — международная премия на МКФ в Венеции в 1947 году за оригинальный сюжет Г.Александрова, А.Раскина и М.Слободского и за режиссуру Г.Александрова.

«Ветераны» (реж. А.Сиренко) — главный приз ex aequo на МКФ короткометражных фильмов в Кракове, 1978.

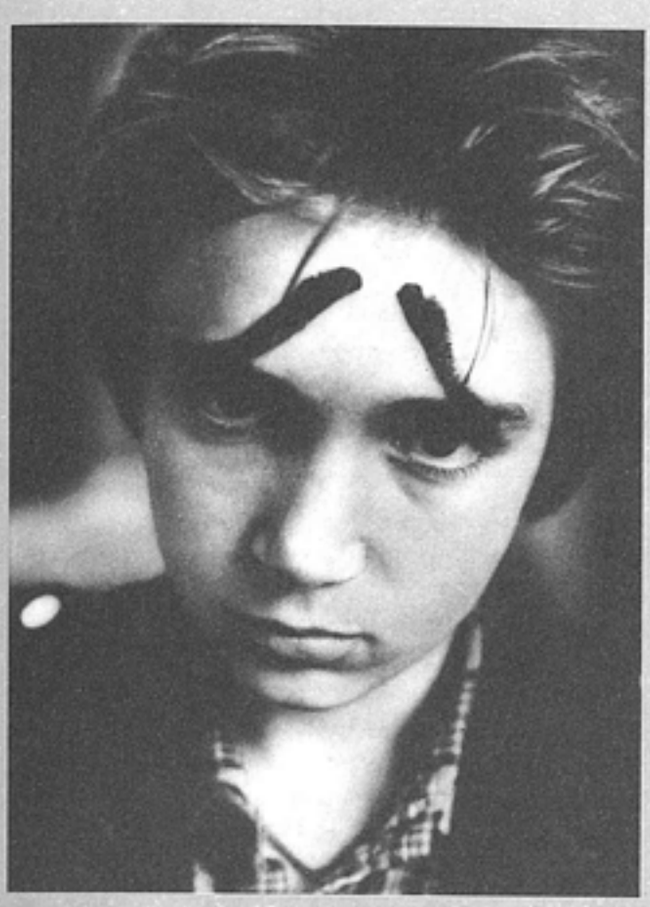
«Взлет» (реж. С.Кулиш) — приз на МКФ в Москве, 1979.

«Взломщик» (реж. В.Огородников) — премия ФИПРЕССИ для внеконкурсного фильма на МКФ в Венеции, 1987.

«Весна»

«Влюблен по собственному желанию» — премия Е.Глушенко за женскую роль на МКФ в Западном Берлине, 1983.

«Внимание, черепаха!» (реж. Р.Быков) — главный приз в конкурсе детских фильмов на МКФ в Москве, 1971.



«Взломщик»

«Военно-полевой роман» (реж. П.Тодоровский) — премия И.Чуриковой за женскую роль на МКФ в Западном Берлине, приз П.Тодоровскому

«Военно-полевой роман»

«Война и мир»

за сценарий на МКФ в Вальядолиде, номинация на премию «Оскар» по категории «Лучший иноязычный фильм» в США в 1984 году.

«Возвращение доктора» (реж. А.Ермаш) — диплом на МКФ в Триесте, 1981.

«Война и мир» (реж. С.Бондарчук) — главный приз ex aequo и диплом Л.Савельевой за женскую роль на МКФ в Москве, почетный диплом на МКФ в Венеции, 1965; премии «Золотой глобус» и «Оскар» за лучший иностранный фильм в США, номинация М.Богданова и Г.Мясникова на премию «Оскар» по категории «Лучшие художники», 1968.

«Внимание, черепаха!»

«Вольница» — приз Р.Нифонтовой и диплом Н.Веселовской за женские роли на МКФ в Карлови-Вари, 1956.

«Воскресение» — диплом Т.Семиной за женскую роль на МКФ в Локарно, 1962.

«Восхождение» (реж. Л.Шепитько) — главный приз, премии ФИПРЕССИ и экуменического жюри на МКФ в Западном Берлине, 1977.

«Впервые замужем» (реж. И.Хейфиц) — главный (но второй по значению) приз ex aequo на МКФ в Карлови-Вари, 1980.

«Всесоюзный парад физкультурников» (док., реж. В.Беляев, И.Венжер, И.Посельский) — премия на МКФ в Венеции, 1946.

«Встреча» (реж. А.Итыгилов) — главный приз ex aequo на МКФ короткометражных фильмов в Лилле, 1980.

«Встреча на Эльбе» (реж. Г.Александров) — премия мира на МКФ в Марианске-Лазне, 1949.

«Вступление» (реж. И.Таланкин) — специальный приз ex aequo на МКФ в Венеции, специальная премия ex aequo на МКФ фильмов для молодежи в Канне, 1963.

«Выбор цели» (реж. И.Таланкин) — специальный приз на МКФ в Каире, 1977.

«Воскресение», реж. М.Швейцер

«Высота» (реж. А.Зархи) — главный (но второй по значению) приз на МКФ в Карлови-Вари, 1957.

«Гамлет» (реж. Г.Козинцев) — специальная премия на МКФ в Венеции, 1964; диплом на МКФ в Сан-Себастьяне, 1965; приз на МКФ в Сан-Франциско, премия Британской киноакадемии, 1966.

«Герои Шипки» (реж. С.Васильев) — приз за режиссуру ex aequo на МКФ в Канне, 1955.

«Герой нашего времени» (реж. С.Ростоцкий) — диплом на МКФ в Сан-Себастьяне, 1967.

«Гибель Отрара» (реж. А.Амиркулов) — премия ФИПРЕССИ ex aequo на МКФ в Монреале, 1991.

«Гнездо на ветру» (реж. О.Неуланд) — премия за дебют ex aequo на МКФ в Карлови-Вари, 1980.

«Голый» (реж. Г.Шигаева) — главный приз за среднеметражный фильм на МКФ молодого кино в Турине, 1988.

«Городок Анара» (реж. И.Квирикадзе) — диплом ФИПРЕССИ на МКФ в Локарно, 1978.

«Восхождение»

«Горькая ягода» — приз на МКФ в Каире, специальный диплом К.Камаловой за дебют режиссера в конкурсе детских фильмов на МКФ в Москве, 1977.

«Гость» (реж. А.Кайдановский) — премия экуменического жюри на МКФ в Локарно, 1988.

«Гроза» (реж. В.Петров) — фильм был в советской кинопрограмме, удостоенной приза на МКФ в Венеции в 1934 году, хотя и не выделен особо, в отличие от ряда других картин СССР.

«Грузинская хроника XIX века» (реж. А.Рехвиашвили) — приз за режиссуру, премии ФИПРЕССИ и экуменического жюри на МКФ в Мангейме, 1979.

«Да здравствует Мексика!» (реж. С.Эйзенштейн, Г.Александров, фильм восстановлен в 1979 году Г.Александровым и Н.Орловым) — почетный золотой приз на МКФ в Москве, премия ФИПРЕССИ для внеконкурсного фильма на МКФ в Венеции, 1979.

«Гамлет»

«Дама с собачкой» (реж. И.Хейфиц) — вместе с «Балладой о солдате» в советской кинопрограмме фильм отмечен призом на МКФ в Канне, почетный диплом за один из лучших фильмов на Лондонском фестивале, проведенном Британским киноинститутом, 1960.

«Дамский портной» (реж. Л.Горовец) — приз на МКФ в Сан-Ремо, 1991.

«Два друга» (реж. В.Эйсымонт) — почетная грамота за детский фильм на МКФ в Венеции, 1955.

«Двадцать дней без войны» (реж. А.Герман) — премия Жоржа Садуля во Франции за 1977 год.

«Двадцать шесть дней из жизни Достоевского» — премия А.Солоницыну ex aequo за мужскую роль на МКФ в Западном Берлине, 1981.

«Гроза»

«Двое» (реж. М.Богин) — главная премия и приз ФИПРЕССИ среди короткометражных фильмов на МКФ в Москве, специальный диплом на МКФ фильмов для молодежи в Канне, 1965; главная премия и приз экуменического жюри на МКФ короткометражных фильмов в Оберхаузене, 1966.

«Двое в пути» (реж. Л.Марягин) — приз Интервидения и премия прессы на МКФ телефильмов в Праге, 1974.

«Девочка и эхо» (реж. А.Жебрюнас) — главный приз на МКФ фильмов для молодежи в Канне, специальная премия жюри на МКФ в Локарно, 1965.

«Девочка ищет отца» — специальный диплом А.Каменковой за детскую роль на МКФ в Мардель-Плата, 1960.

«Девчата» (реж. Ю.Чулюкин) — почетный диплом на МКФ фильмов для молодежи в Канне, премия Н.Румянцевой за женскую роль на МКФ в Мардель-Плата, 1962.

«Девять дней одного года» (реж. М.Ромм) — главный приз на МКФ в Карлови-Вари, почетный диплом на МКФ в Сан-Франциско, 1962.

«Дело Румянцева» (реж. И.Хейфиц) — премия борьбы за нового человека на МКФ в Карлови-Вари, 1956.

«Депутат Балтики» (реж. А.Зархи, И.Хейфиц) — латунная медаль на МКФ в Венеции, 1946.

«Дерево Джамал» — премия М.Аймедовой ex aequo за женскую роль на МКФ в Москве, 1981.

«Дерсу Узала» (реж. А.Куросава, СССР при участии Японии) — главный приз ex aequo и премия ФИПРЕССИ на МКФ в Москве, премия «Оскар» за лучший иноязычный фильм в США в 1975 году; приз «Давид Донателло» за лучший иностранный фильм в Италии в 1977 году.

«Дети греха» (реж. Г.Чохели) — премия экуменического жюри на МКФ телефильмов в Монте-Карло, 1991.

«Дети как дети» (реж. А.Шахмалиева) — приз Интервидения на МКФ телефильмов в Праге, 1978.

«Дикая собака Динго» (реж. Ю.Карасик) — главный приз и премия жюри на МКФ фильмов для детей и юношества в Венеции, 1962.

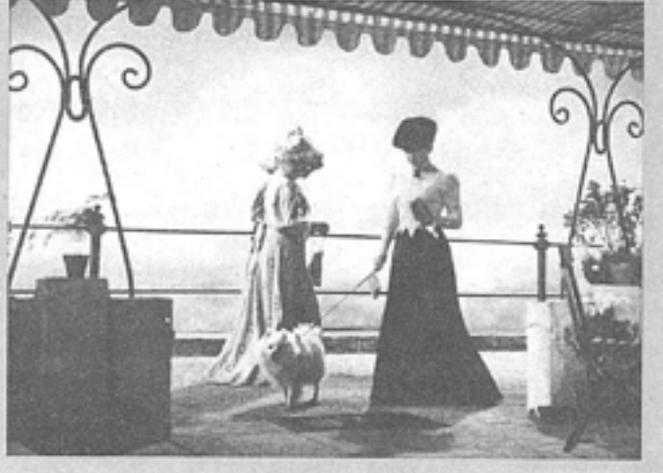
«Да здравствует Мексика!»

«Дикая охота короля Стаха» (реж. В.Рубинчик) — приз на МКФ в Монреале, специальное упоминание жюри на МКФ фантастических фильмов в Париже, 1980.

«Дневные звезды» (реж. И.Таланкин) — медаль за участие в МКФ в Венеции, 1969.

«Дни затмения» — премия «Феликс» композитору Ю.Ханину, 1988.

«Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (реж. Э.Климов) — приз на МКФ фильмов для молодежи в Канне, 1966.



«Дама с собачкой»

«Двадцать дней без войны»

«Доживем до понедельника» (реж. С.Ростоцкий) — главный приз ex aequo на МКФ в Москве, 1969.

«Дознание пилота Пиркса» (реж. М.Пестрак, СССР—ПНР) — главный приз на МКФ в Триесте, 1979.

«Долгая счастливая жизнь» (реж. Г.Шпаликов) — главный приз на МКФ авторского кино в Бергамо, 1966.

«Девять дней одного года»

«Долгие проводы» (реж. К.Муратова) — приз ФИПРЕССИ на МКФ в Локарно, 1987.

«Дом у дороги» (реж. А.Белинский) — приз Интервидения на МКФ телефильмов в Праге, 1986.

«Дон Кихот» (реж. Г.Козинцев) — приз фестивального комитета за внеконкурсный фильм на МКФ в Сан-Себастьяне, 1964.

«Донецкие шахтеры» (реж. Л.Луков) — премия труда на МКФ в Карлови-Вари, 1951.

«Донская повесть» — премия Е.Леонову за мужскую роль на МКФ в Дели, 1965.

«Дорогой предков» (реж. А.Згуриди) — главный приз среди научно-популярных фильмов на МКФ в Венеции, 1962.

«Древо желания» (реж. Т.Абуладзе) — приз за режиссуру на МКФ в Тегеране, 1977; премия «Давид Донателло» за лучший иностранный фильм в Италии в 1979 году.

«Дружок» (реж. В.Эйсымонт) — премия за детский фильм на МКФ в Венеции, 1958.

«Дядя Ваня» (реж. А.Михалков-Кончаловский) — приз на МКФ в Сан-Себастьяне, 1971.

«Его звали Роберт» (реж. И.Ольшвангер) — диплом на МКФ в Триесте, 1968.

«Жена керосинщика» (реж. А.Кайдановский) — главный приз в конкурсе странных фильмов на МКФ фантастического кино в Авориазе, 1990.

«Жеребенок» (реж. В.Фетин) — одна из общественных премий и диплом участия на МКФ короткометражных фильмов в Оберхаузене, 1961.

«Жестокий романс» (реж. Э.Рязанов) — главный приз ex aequo на МКФ в Дели, 1985.

«Живет такой парень» (реж. В.Шукшин) — главный приз МКФ фильмов для детей и юношества в Венеции, 1964.

«Живые герои» (реж. М.Гедрис, Б.Браткаускас, А.Жебрюнас) — главный (но второй по значению) приз жюри и премия ФИПРЕССИ, особый диплом ФИПРЕССИ для новеллы «Соловушка» Б.Браткаускаса на МКФ в Карлови-Вари, 1960. (Новелла В.Жалакявичюса, который являлся также художественным руководителем фильма, на фестивале не была представлена.)

«Живые и мертвые» (реж. А.Столпер) — главный приз на МКФ в Карлови-Вари, 1964.

«Дни затмения», реж. А.Сокуров

«Жила-была девочка» (реж. В.Эйсымонт) — латунная медаль на МКФ в Венеции, 1946.

«Жили-были семь Симеонов» (реж. Г.Франк, В.Эйснер) — приз за документальный фильм ex aequo на МКФ в Сан-Себастьяне, 1991.

«Жили-были старик со старухой» — диплом В.Кузнецовой на МКФ в Канне, 1965.

«Жуковский» (реж. В.Пудовкин, Д.Васильев) — приз В.Пудовкину за режиссуру на МКФ в Карлови-Вари, 1950.

«Журавушка» — премия Л.Чурсиной ex aequo за лучшую женскую роль на МКФ в Сан-Себастьяне, 1969.

«Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен»

«Журналист» (реж. С.Герасимов) — главный приз ex aequo на МКФ в Москве, 1967.

«За мир и дружбу» (док., худ. рук. И.Копалин, реж. И.Бостан, Т.Лаврова, СССР — СРР) — премия дружбы между народами на МКФ в Карлови-Вари, 1954.

«Завтра была война» (реж. Ю.Кара) — специальный приз на МКФ в Мангейме, главная премия на МКФ в Вальядолиде, 1987.

«Заговор обреченных» (реж. М.Калатозов) — премия мира на МКФ в Карлови-Вари, 1950.

«Зажженный фонарь» (реж. А.Айвазян) — премия ФИПРЕССИ для внеконкурсного фильма на МКФ в Западном Берлине, 1987.

«Закон великой любви» (реж. Б.Долин) — медаль на МКФ в Венеции, 1946.

«Замри-умри-воскресни» (реж. В.Каневский) — приз «Золотая камера» за дебют для фильма не из основного конкурса на МКФ в Канне, 1990; премия «Феликс»-90 В.Каневскому за сценарий, особо упомянут молодой исполнитель П.Назаров.

«Доживем до понедельника»

«Запомните меня такой» (реж. П.Чухрай) — главный приз МКФ телефильмов в Праге, премия за режиссуру на МКФ в Токио, 1987.

«Зачарованная Десна» (реж. Ю.Солнцева) — специальный диплом на МКФ в Сан-Себастьяне, 1965.

«Зачарованные острова» (реж. А.Згуриди) — приз МКФ документальных фильмов в Венеции, 1965.

«Защитник Седов» (реж. Е.Цымбал) — специальный приз жюри и премия ФИПРЕССИ на МКФ в Мангейме, 1988; приз Британской киноакадемии за лучший короткометражный фильм в Великобритании в 1989 году.

«Звездопад» (реж. И.Таланкин) — специальное упоминание на МКФ в Венеции, 1981.

«Дон Кихот»

«Дядя Ваня»

«Звериной тропой» (реж. Б.Долин) — главная премия за лучший документальный фильм на МКФ в Венеции, 1947.

«Звероловы» (реж. Г.Нифонтов) — премия МКФ фильмов для детей в Венеции, 1958.

«Звонят, откройте дверь» (реж. А.Митта) — главный приз МКФ фильмов для детей и юношества в Венеции, 1966.

«Здесь, на этом перекрестке» (реж. К.Геворкян) — золотой (но второй по значению) приз на МКФ в Мангейме, 1978.

«Живет такой парень»

«Зеленый огонек» (реж. В.Азоров) — почетный диплом на МКФ фильмов для молодежи в Канне, 1964.

«Земля» (реж. А.Довженко) — признан в числе 12 лучших фильмов мирового кино по опросу среди критиков мира в Брюсселе в 1958 году.

«Зимнее утро» (реж. Н.Лебедев) — главный приз в конкурсе детских фильмов на МКФ в Москве, 1969.

«Зной» (реж. И.Поволоцкая, Л.Шепитько) — большая внеконкурсная премия за дебют на МКФ в Карлови-Вари, 1964.

«Зонтик» (реж. М.Кобахидзе) — приз на МКФ короткометражных фильмов в Кракове, 1967.

«Зоя» — международная премия Общества авторов за сценарий Б.Чирскова ex aequo на МКФ в Канне, 1946.

«И жизнь, и слезы, и любовь» (реж. Н.Губенко) — две премии на МКФ в Рио-де-Жанейро, 1984.

«Жестокий романс»

«Иван» (реж. А.Довженко) — особо упомянут среди фильмов советской кинопрограммы, удостоенной приза на МКФ в Венеции, 1934.

«Иван Грозный» (режиссер С.Эйзенштейн) — приз операторам Э.Тиссэ и А.Москвину на МКФ в Локарно, 1946; по итогам референдума критиков в «Сайт энд Саунд» в 1962 году назван седьмым среди десяти лучших фильмов мира; по опросу киноведов мира в 1978 году — восьмым среди ста лучших лент.

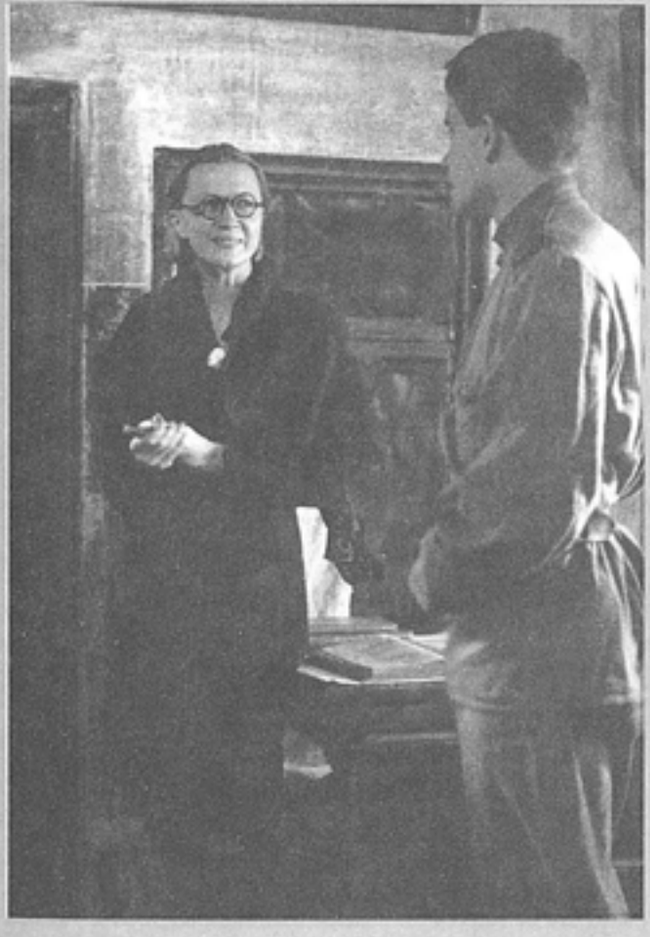
«Иван Макарович» (реж. И.Добролюбов) — премия на МКФ фильмов для детей и юношества в Венеции, 1970.

«Замри-умри-воскресни»

«Иваново детство» (реж. А.Тарковский) — главный приз ex aequo на МКФ в Венеции, 1962; премия за лучшую режиссуру на МКФ в Сан-Франциско, 1963; специальный диплом на МКФ в Карлови-Вари, 1970.

«Игры для детей школьного возраста» (реж. Л.Лайус, А.Ихо) — премия ЮНИСЕФ для детского фильма на МКФ в Западном Берлине, 1987.

«Иди и смотри» (реж. Э.Климов) — главный приз ex aequo и премия ФИПРЕССИ на МКФ в Москве, главный приз в конкурсе детских фильмов на МКФ в Авеллино, специальная премия на МКФ в Трое, 1985.



«Звездопад»

«Изыди!..» (реж. Д.Астрахан) — премия О.Мегвинетухуцеси за мужскую роль на МКФ в Токио, приз экуменического жюри для внеконкурсного фильма на МКФ в Москве, 1991.

«Интердевочка» (реж. П.Тодоровский) — специальный приз жюри и премия Е.Яковлевой за женскую роль на МКФ в Токио, 1990.

«Испытатель» (реж. И.Дыховичный) — главный приз на МКФ короткометражных фильмов в Кракове, 1986.

«История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» (реж. А.Михалков-Кончаловский) — премия ФИПРЕССИ для внеконкурсного фильма на МКФ в Западном Берлине, 1988.

«Кавалер Золотой Звезды» (реж. Ю.Райзман) — главная премия на МКФ в Карлови-Вари, 1951.

«Звонят, откройте двери»

«Калина красная» (реж. В.Шукшин) — особые упоминания ФИПРЕССИ и экуменического жюри для внеконкурсного фильма на МКФ в Западном Берлине, 1975.

«Каменный цветок» (реж. А.Птушко, оператор Ф.Проворов, художники М.Богданов, Г.Мясников) — международная премия за цвет на МКФ в Канне, 1946.

«Камышовый рай» (реж. Е.Цыплакова) — приз за дебют ex aequo на МКФ в Сан-Себастьяне, 1990.

«Капитанская дочка» (реж. В.Каплуновский) — приз на МКФ в Локарно, 1959.

«Карантин» (реж. И.Фрэз) — золотая медаль в конкурсе детских фильмов на МКФ в Авеллино, 1984.

«Караул» (реж. А.Рогожкин) — приз имени А.Бауэра и премия ФИПРЕССИ на МКФ в Западном Берлине, 1990.

«Карусель» (реж. В.Попков) — главный приз на МКФ телефильмов в Праге, 1983.

«И жизнь, и слезы, и любовь»

«Катафалк» (реж. В.Тодоровский) — главный (но второй по значению) приз на МКФ в Мангейме, 1991.

«Иди и смотри»

«Кин-дза-дза» (реж. Г.Данелия) — специальный приз на МКФ в Рио-де-Жанейро, 1987.

«История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж»

«Клад» (реж. Р.Чхеидзе) — большой приз на МКФ в Дели, 1961.

«Ключ без права передачи» (реж. Д.Асанова) — специальный приз в конкурсе детских фильмов на МКФ в Москве, 1977.

«Калина красная»

«Клятва» (реж. М.Чиаурели) — приз на МКФ в Венеции, 1946.

«Кин-дза-дза»

«Когда наступает сентябрь» (реж. Э.Кеосаян) — приз на МКФ в Каире, 1976; диплом Британской киноакадемии за 1977 год.

«Ключ без права передачи»

«Колыбельная» (реж. М.Калик) — почетный диплом на МКФ в Локарно, 1960.

«Кома» (реж. Н.Адоменайте, Б.Горлов) — приз на МКФ в Сан-Ремо, 1989.

«Комиссар» (реж. А.Аскольдов) — специальный приз жюри, премии ФИПРЕССИ и экуменического жюри на МКФ в Западном Берлине, 1988.

«Коммунист» (реж. Ю.Райзман) — почетный диплом на МКФ в Венеции, 1958.

«Клятва»

«Композитор Глинка» (реж. Г.Александров) — приз ФИПРЕССИ за лучший фильм ex aequo на МКФ в Локарно, 1953.

«Конек-Горбунок» (реж. И.Иванов-Вано) — почетный диплом за полнометражный мультфильм на МКФ в Марианске-Лазне, 1948; специальный приз на МКФ в Канне, 1950.

«Король Лир» (реж. Г.Козинцев) — главный приз и специальная премия Ю.Ярвету за мужскую роль на МКФ в Тегеране, приз на МКФ в Чикаго, 1972.

«Когда наступает сентябрь»

«Комиссар»

«Короткие истории» (реж. М.Григорьев) — специальная премия на МКФ телефильмов в Монте-Карло, 1965.

«Красное яблоко» (реж. Т.Океев) — почетный диплом жюри на МКФ в Локарно, 1975.

«Красные колокола» (реж. С.Бондарчук) — главный приз на МКФ в Карлови-Вари, 1982.

«Коммунист»

«Крестьяне» (реж. Ф.Эрмлер) — вместе с «Чапаевым» и «Юностью Максима» в программе «Ленфильма» фильм награжден первой премией на МКФ в Москве, 1935.

«Крестьянский сын» (реж. И.Тарковская) — золотая медаль в конкурсе детских фильмов на МКФ в Авеллино, 1978.

«Круг второй» (реж. А.Сокуров) — премия ФИПРЕССИ на МКФ в Роттердаме, 1990.

«Круговорот» (реж. Л.Гогоберидзе) — приз за режиссуру на МКФ в Токио, 1987.

«Кубанские казаки»

«Кубанские казаки» (реж. И.Пырьев) — премия труда и приз композитору И.Дунаевскому на МКФ в Карлови-Вари, 1950.

«Кувшин» (реж. И.Квирикадзе) — приз за короткометражный фильм на МКФ телефильмов в Праге, 1971.

«Куколка» (реж. И.Фридберг) — премия ЮНИСЕФ в конкурсе детских фильмов на МКФ в Западном Берлине, 1989.

«Курьер» (реж. К.Шахназаров) — специальный приз ex aequo на МКФ в Москве, 1987.

«Лаутары» (реж. Э.Лотяну) — специальная премия и два других приза на МКФ в Сан-Себастьяне, 1972.

«Лебединое озеро. Зона» (реж. Ю.Ильенко) — премия ФИПРЕССИ для фильма не из основного конкурса на МКФ в Канне, 1990.

«Лев Толстой» (реж. С.Герасимов) — главный приз на МКФ в Карлови-Вари, 1984.

«Легенда о Сурамской крепости» (реж. Д.Абашидзе, С.Параджанов) — специальный приз на МКФ в Трое, 1986.

«Курьер»

«Легко ли быть молодым?» (реж. Ю.Подниекс) — премия ФИПРЕССИ на МКФ короткометражных фильмов в Кракове, 1987.

«Ленин в Польше» (реж. С.Юткевич) — специальный приз жюри за режиссуру и две других премии на МКФ в Канне; почетный диплом МКФ в Лондоне, 1966.

«Лесная быль» (реж. А.Згуриди) — премия за лучший воспитательный фильм на МКФ в Карлови-Вари, 1950.

«Лестница» (реж. Э.Квосаян) — главный приз за короткометражный фильм на МКФ телефильмов в Монте-Карло, 1962.

«Летчики»

«Летчики» (реж. Ю.Райзман) — грамота на МКФ в Москве, 1935.

«Летят журавли» (реж. М.Калатозов) — главный приз жюри и специальный диплом Т.Самойловой за женскую роль на МКФ в Канне, почетный диплом на МКФ в Локарно, 1958.

«Листопад» (реж. О.Иоселиани) — приз Жоржа Садуля во Франции за 1968 год.

«Лурджа Магданы» (реж. Т.Абуладзе, Р.Чхеидзе) — премия за лучший игровой короткометражный фильм на МКФ в Канне, 1956.

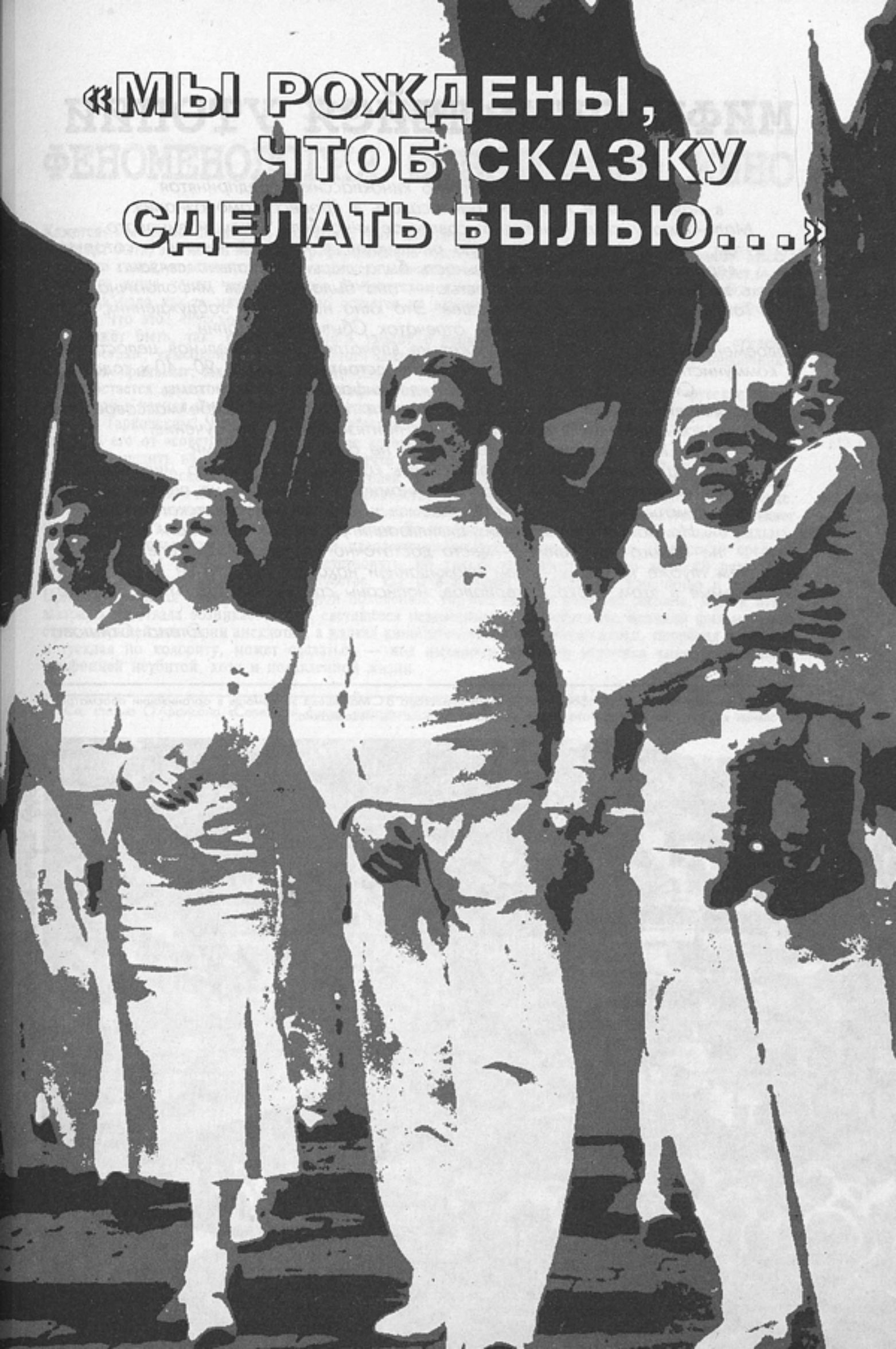
«Любовь Яровая» — премия Л.Чурсиной за женскую роль на МКФ в Карлови-Вари, 1970.

«Люди на болоте» (реж. В.Туров) — приз жюри актерскому ансамблю, на МКФ в Карлови-Вари, 1982.

«Лютый» (реж. Т.Океев) — особое упоминание жюри на МКФ в Локарно, 1974.

Окончание следует

«МЫ РОЖДЕНЫ, ЧТОБ СКАЗКУ СДЕЛАТЬ БЫЛЬЮ...»

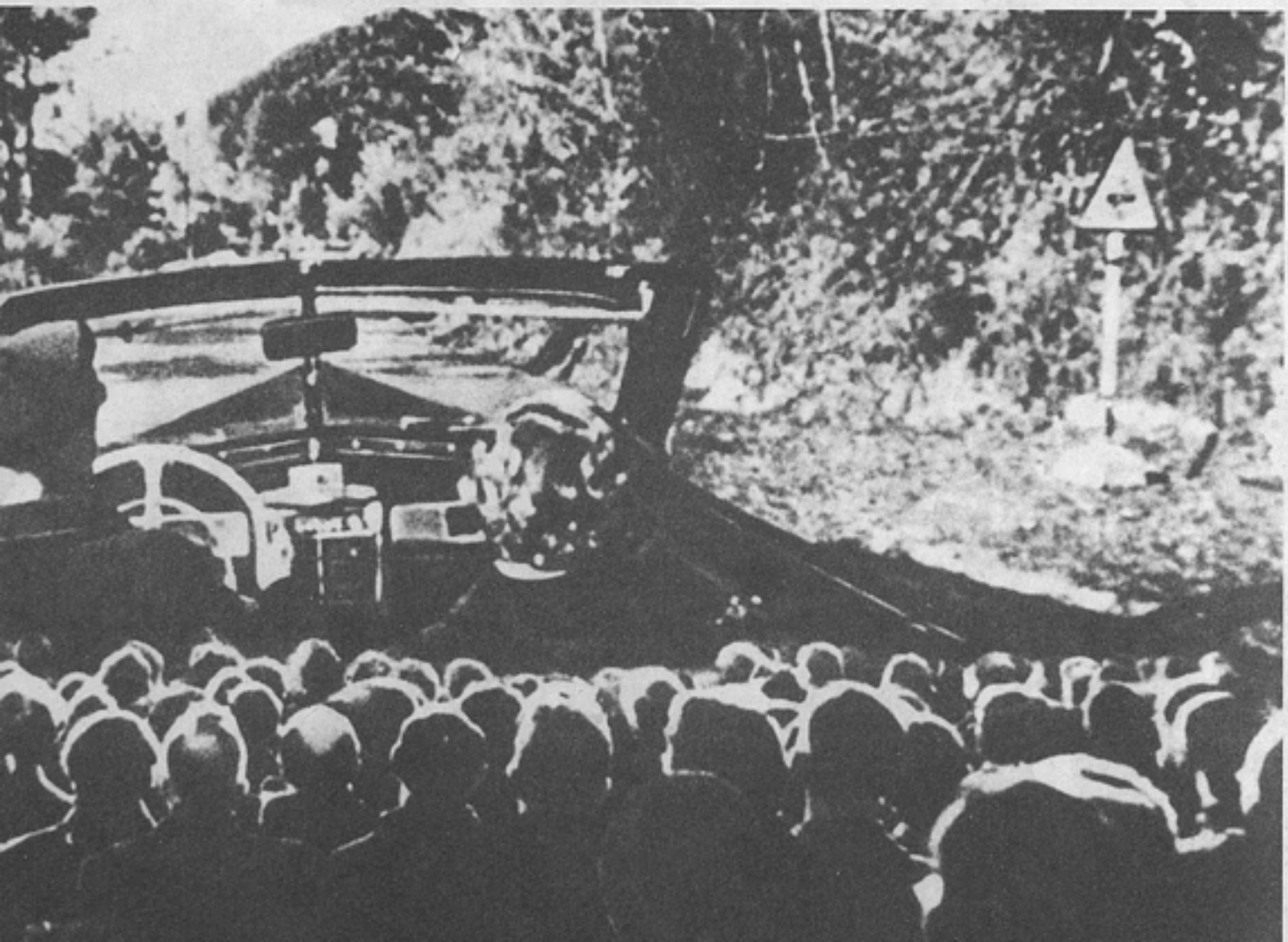


МИФЫ СБЫВШЕЙСЯ УТОПИИ

Яростная атака на советскую киноклассику, предпринятая в начале эпохи перемен, рассосалась в процесс самопознания. Мало-помалу стало очевидно: советское кино если в чем и виновато, то в том, что отражало ту духовную реальность, в которой жили и в которую верили художники. Эта реальность была лишь номинально связана с эмпирической действительностью — она была насквозь мифологична. Таково и кино, ее запечатлевшее. Это кино не «сумма заблуждений», а матрица Времени, отпечаток Сбывшейся Утопии. Современного исследователя не может не впечатлять поразительная целостность коммунистического космоса, каким он предстает на экране 20—40-х годов. Стройность и всеохватность идеомифологической системы, освоившей каждый закоулок мироздания и подчинившей себе массовое сознание, свидетельствуют о ее притязаниях на вероучение. Как известно, эти притязания не были бесплодными. Задачей нашего проекта было воссоздать контуры утопического мироздания через описание и анализ главных киномифов эпохи. Мы не первые и, надо думать, не последние обращаемся к мифологиям советского кино. На раскопках погибших цивилизаций работают археологи не одного поколения — места достаточно для всех старателей. Чем глубже копаешь — тем неожиданней находки. Все статьи и эссе, публикуемые в этом блоке материалов, написаны специально для этого проекта.

Елена Стишова

Редакция благодарит Госфильмофонд России и его директора В.С.Малышева за помощь в организации просмотров уникальных картин, без чего работа над этим проектом была бы невозможна.



«Широка страна моя...», реж. Р.Кармен

Лев Аннинский

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ СОВЕТСКОГО КИНО

Кажется, мы плохо понимаем, при конце чего находимся.

Может быть, это конец кинематографа, фатально совпавший с концом «века кинематографа». Может быть, это конец «советского кино», уходящего в вечность вслед за «Советским Союзом». А может быть, это всего лишь конец чего-то такого в «советском кино», от чего давно следовало освободиться. Но тогда надо как-то назвать то, что остается на экране после освобождения кино от советского морока. Что это? «Русское кино»?

А может быть, так: «советское кино» уходит в небытие вместе со своим «большим стилем», «эпичностью», «высокой верой», «идеологической зашоренностью», «тотальностью мироощущения». Остаются «фильмы». Их надо как-то определить. Может, они «русские»?

Что остается «русскому кино» по истаивании советского миража? И где это самое «русское кино» пребывало в период между тем, как Эйзенштейн вытеснил Протазанова, и тем, как Шукшин появился рядом с Тарковским? Что, Шукшин единственный помазанник «русскости»? Но это так же глупо, как отлучать его от «советского кино», в лоне которого он вырос.

Идея выцедить из-под гнета гигантов нечто неангажированное, «неподдавшееся», что, в отличие от громады «советского кино», автор этой идеи Олег Аронсон[1] называет текучкой «советских фильмов», — хороша для классификации по профкачеству. Но пафос вряд ли поддастся такой разблюдовке. Во-первых, потому что сукровица «советских фильмов» (я бы все-таки сказал «подсоветских») вытекает из тех же жил, в которых бьется кровь гигантов. Во-вторых, потому что феномен «советского фильма» появляется столько же под давлением идеологического заказа, сколько и из готовности средних профессионалов этому заказу соответствовать, но только без претензии на великий результат. В-третьих, понятие «великий» в искусстве, как и в истории, чрезвычайно изменчиво и коварно. Признаки величия меняются со сменой поколений. То, что кажется великим сегодня, идет в отвал завтра, а из отвала возникает нечто, светящееся незаметным ранее величием. Великий фильм может стать матрицей для серии анекдотов, а жалкая кинобытовуха конца великой эпохи, ущербная по мысли и тусклая по колориту, может сделаться — под пытливым взглядом историка кино — щемящей симфонией неубитой, хотя и подавленной жизни.

---

[1] См. статью О.Аронсона «Советский фильм: неродившееся кино» в этом номере. — *Прим. ред.*

«Комсомольск», реж. С.Герасимов

Понять бы только, чем порождена духовная аура этой киноубогости: то ли тем, что эйзенштейновский «Броненосец» задавил-таки реальную жизнь, то ли тем, что уплыл в вечность, оставив этой жизни зияющий комплекс неполноценности.

Нет ничего окончательно «великого» и окончательно «мелкого». Существуют такие вещи, как «горизонт ожидания» и «рама совершенности», превращающие высказывание художника в документ и подбрасывающие вверх его рейтинг независимо от качества работы. Но существует и возможность бесконечного вглядывания в прошлое, как в предвестье настоящего, и тут, может быть, не следует особо усердствовать в проведении границ и отсеченности уровней: это-де «еще» («уже») не советское кино, это «еще» («уже»?) русское... Есть единая история; на одном ее уровне клеют пленку и крутят фильмы, на другом — низвергают богов и ведут массы на штурм неба, но все эти уровни связаны, и это одна драма.

Конечно, «в момент свершения» связь ощущается в лучшем случае интуитивно, но рано или поздно действующие лица реальности, упоенно вгоняющие друг друга в гроб, оказываются действующими лицами единой состоявшейся драмы, которую на разных уровнях можно называть по-разному.

Имеется, например, такая загадочная этикетка: «история советского (русского) кино». В духе времени переклеиваем ее так: «история русского (советского) кино».

Где тут старое? Где новое? Не знаю.

На заре советской власти новое кино с хохотом вколачивало в гроб прежнюю «киношку». Лучше быть молодым щенком, чем старой райской птицей, — под такие шуточки хоронили искусство Протазанова и Мозжухина. Обновлялось время, падали старые кремлевские стены, летели в небытие царские гробы, земля дыбом вставала от восторга, и под грохот восставшего броненосца врезалось в мировую культуру кино Пудовкина, Довженко, Эйзенштейна.

Старый психологизм, однако, не исчез под ножами романтики, он воскрес в организме нового левиафана — нет, не с пением райских птиц, а с анекдотическими интонациями Василия Ивановича. И это гениальное — в «Чапаеве» — соединение стальной основы и человеческих обертонов стало моделью той киношинели, из которой вышла когорта народных киновожаков и киновождей, составивших славу советского кино как раз к разгару второй мировой войны: Щорс и Котовский, Пархоменко и Максим и, конечно, Ленин из дилогии М.Ромма.

Однако образ вождя, одеревеневший в лучах Победы, стал после войны тем идолом, от которого вначале скрыто, а потом и явно отталкивалось новое, послесталинское советское кино. Отталкивалось от «Клятвы», от «Падения Берлина». Искало «просто человека», «представителя рода человеческого». Искало в облике простого солдата — у Чухрая, в облике простой женщины — у Калатозова, в неискаженном облике солдата революции — у Алова и Наумова. А нашло молодого интеллигента, чья размытая мечтательность, «взвешенная духовность», неосознаваемая беспочвенность стали лучшим камертоном времени, как его выразил Хуциев. Выразил — чтобы тотчас подставить под давление новых, идущих ему на смену художественных течений, которые, прежде чем влиться в общий поток культуры, должны были опрокинуть или отодвинуть предшественников. Мечтательный интеллигент, «дитя XX съезда», идеалист-шестидесятник оказался атакован и с небес, и от земли. У Тарковского герой был поставлен в контекст мирового трагизма, глобальной безвыходности, самоубийственного опустошения души, оторвавшейся от родной почвы. У Шукшина он был возвращен на родную почву, но не ушел от трагедии, потому что сама почва ушла из-под ног.

Чуя катастрофу, советское кино попробовало найти опору в прошлом. Оно создало новую мифологию гражданской войны (Аскольдов), войны Отечественной (Герман), русской истории (Бондарчук, Герасимов), русской души (Кончаловский, Михалков). Оно пыталось нащупать эту новую душу в рассыпающихся буднях застойного времени и создало реквием по благородному человеку, попадающему в безвременье: Абдрашитов и Соловьев, Муратова и Асанова собрали это зеркало из осколков.

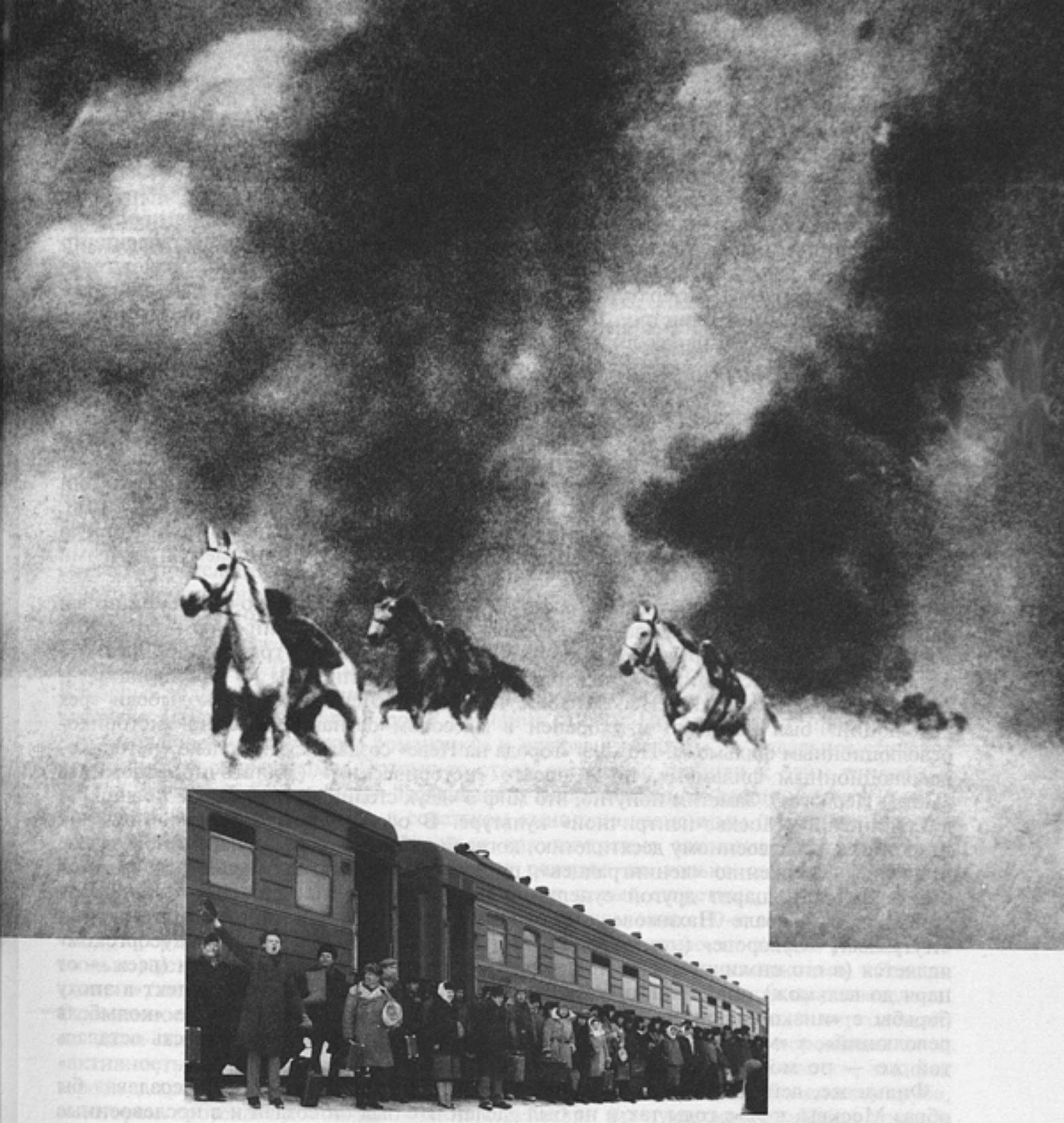
Засверкали меж тем и «осколки», разлетевшиеся по краям сверхдержавы из центральных студий и аудиторий ВГИКа: начался настоящий расцвет национальных школ советского кино: Параджанов и Ильенко, Жалакявичюс и Малян, Данелия и Лотяну, Иоселиани и Океев...

Символично, что великий фильм, отразивший окончательное прощание страны со сталинизмом, был сделан в Грузии — там, где когда-то родился великий Диктатор. И этот фильм — «Покаяние» Тенгиза Абуладзе — стал последним эпохальным произведением, закрывшим советское кино как страницу мировой культуры.

Что будет дальше, какие школы и шедевры создадутся и закрепятся на опустевшем поле, — о том судить зрителям и историкам будущего. Нам же — осмыслить сделанное.

Кинематограф советской эпохи — духовное явление, по параметрам своим соответствующее феномену XX века. Простая мощь и фанатическая вера выделяют стиль советского кино среди других великих стилей мирового экрана: американского стиля «образцовых состояний», немецкого экспрессионизма, итальянского неореализма, польской школы...

Чтобы осознать это, не надо высчитывать, сколько «наших» вошло в десятку или в сотню лучших киномастеров всех времен и народов: эксперты меняются, о вкусах не спорят. Но есть вековой опыт, спрессованный в фильмотеках, есть поколения, прошедшие через горнила кинозалов, и есть отложившаяся в костях соль... «Соль Сванетии», как назвал свою первую ленту молодой грузин Калатозов почти за тридцать лет до того, как он пустил в мир своих «Журавлей».



Евгений Добренко

«ДО САМЫХ ДО ОКРАИН»

В огромном ансамбле искусств, творивших сталинский Gesantkunstwerk[1], кинематографу принадлежит особая роль не потому только, что он наиболее «синтетичен» или наиболее «массов», но потому также, что кино выполняло совершенно особую функцию в структурировании сталинского культурного пространства. Эта функция

[1] Тотальное произведение искусства *(нем.)*. Именно так называется известная книга Б.Гройса.

не была «задана», как не были заданы «результаты»; в «тоталитарной культуре» (вопреки распространенному представлению о том, что всё и вся здесь «расписано» и «предустановлено») многое создается спонтанно: идет поиск того «связного ощущения», о котором писал В.Шкловский.

Общим является взгляд на сталинское культурное пространство как на пространство центростремительное. Установка эта родилась из общего представления о тоталитаризме как о всеобщей централизации. И действительно, не составляет труда показать, что, скажем, литература, архитектура и живопись создавали именно такое центрированное пространство. Центр — травма сталинской культуры, «где все стягивалось к «вождю народов» и его «великой эпохе» и парадоксально приводило к скрытой экспрессии, экзальтации форм, быть может, и не замечаемой самими авторами, — к многочисленным шпилям и фиалам, энергично пронзающим небо, к гипертрофии декора и, наконец, к «пламенеющему ампиру» ВСХВ...» — пишет историк советской архитектуры С.Кавтарадзе. Вслед за ним то же смог бы сказать и историк литературы. Историку кино было бы, думается, сказать это нелегко.

Среди других видов искусств советский кинематограф выполнял особые функции (чаще всего, как и в архитектуре, «не замечаемые самими авторами»). С этой, функциональной, точки зрения кино выполняло последовательно компенсаторную функцию: оно компенсировало центричность пространства, задаваемую другими искусствами.

Метажанр советского кинематографа 30-х годов — «историко-революционный фильм». Именно здесь создавался последовательно немосковский миф — трилогия о Максиме, «Человек с ружьем», «Депутат Балтики», «Великий гражданин»... Да, это было «ленфильмовское кино», но «Ленин в Октябре» или «Мы из Кронштадта» — картины мосфильмовские. Несомненно, что миф о «Ленинграде — колыбели трех революций» был расписан и укоренен в массовом сознании именно «историко-революционным фильмом». Но миф «города на Неве» создавался не только «историко-революционным фильмом», но и просто «историческим» (достаточно вспомнить «Петра Первого»). Заметим попутно, что миф о «двух столицах» никогда не поощрялся в сталинской «Москва-центричной» культуре. В особенности это относится, как известно, к послевоенному десятилетию, когда борьба на вершинах партийной власти привела к свержению «ленинградцев», патронируемых Ждановым. В это время в советском кино царит другой супержанр — «биографический фильм». «Город на Неве» в «Адмирале Нахимове», «Адмирале Ушакове», «Михаиле Ломоносове», «Кутузове», «Суворове» (это, правда, 1941 год), «Тарасе Шевченко», «Мусоргском» является (в его столичном качестве) городом дворцовых интриг, тупости (всех — от царя до вельмож), иностранного засилья, антипатриотизма (важный аспект в эпоху борьбы с «низкопоклонством») и прочих зол. «Город на Неве» уже не «колыбель революций», а «могила царизма». Знаки поменялись, но центрированность осталась той же — не московской.

Фильм же, действие которого происходило бы в Москве и который создавал бы образ Москвы, в 30-е годы так и не был сделан. Не был он создан и в послевоенные годы (характерно, что из задуманной серии послевоенных фильмов на сюжеты «десяти сталинских ударов» были созданы фильмы о битвах за Сталинград, Крым, Берлин, но Москва так и осталась обойденной). Структурированное в сталинском кино пространство не только не назовешь «Москва-центричным», его иногда трудно назвать даже центрированным. Более того, именно кинематограф создал в 30-е годы образ и понятие «периферии». Функционально перегруженная литература сделать этого не смогла из-за акцентированности в ней темпоральных аспектов культурной модели; сталинская архитектура вообще не продвинулась к периферии, создавая вне Москвы заведомо вторичные образцы («административные здания» структурировали локусы — от областного центра до сельского клуба, — но не единое культурное пространство; показательно, что крупнейшим выходом сталинской архитектуры из московской зоны оказалась высотка... в Варшаве, демонстрирующая расширение империи на Запад); то же можно сказать и о скульптуре (и здесь «девушки с веслом» и однотипные памятники Ленину призваны были структурировать местное

пространство — от центральной городской или сельской площади до парка культуры и отдыха трудящихся, — в результате чего пространство только типизировалось, а, соответственно, крупнейшим оригинальным выходом на периферию оказался известный «Воин-освободитель» Вучетича в Берлинском Трептов-парке — как западный форпост империи).

Кино не маркировало, но именно создавало периферию советской страны. «Периферия» есть образ, который до 30-х годов не был эксплицирован и дан визуально. Достаточно перебрать в памяти фильмы наиболее известных кинорежиссеров этого времени, чтобы вновь оказаться где-нибудь на Дальнем Востоке, в тайге, на Волге, в Заполярье, на Кавказе, на Урале, в Донбассе, на Кубани, в украинском селе, русской деревне, среднеазиатском ауле, в пустыне, в горах... Речь идет о фильмах всех жанров, снятых отнюдь не на периферийных киностудиях, — речь идет о картинах А.Довженко, С.Герасимова, М.Ромма, С.Юткевича, И.Хейфица, М.Донского, И.Пырьева, Г.Александрова, К.Юдина...

Основная мифологическая конструкция 30-х годов оказалась расписанной в кино именно на периферийном материале. Модель киномифов сталинской эпохи как бы растворена в теме «бескрайней страны», что придает этому пространству самодостаточность. Такого рода пространство презентирует не только себя самое, но создает определенные «универсумы испытания» — идеальный топос для реализации героя, одерживающего победу над врагами («Тринадцать» М.Ромма, 1937; «Джульбарс» В.Шнейдерова, 1936) и стихией («Семеро смелых» С.Герасимова, 1936). В таком универсуме умирает старое («Аэроград» А.Довженко, 1935), рождается новое («Комсомольск» С.Герасимова, 1938) и обретается счастье («Искатели счастья» В.Корш-Саблина, 1936). Именно сюда, на периферию стремится каждый «настоящий человек» («Девушка с характером» К.Юдина, 1939). Но это еще и пространство, синтезирующее «героическую романтику» и «суровый реализм», — идеальное стилевое пространство соцреализма. Потому-то столь органично пришли к этим топосам и «поэт» Довженко, и «реалисты» Герасимов и Корш-Саблин, и «рационалист» Ромм... Смещение к периферии было в советском кино одновременным (середина 30-х годов), и потому может рассматриваться как внутренне закономерный, культурно значимый процесс. Самое это смещение рождало не только совершенно новые коллизии и типажи, но в целом порождало и новые сюжетные модели, и новые пространственные коды, закрепившиеся в советском кино 30-х годов.

Периферия — пространство в советской культуре активное, не только (и часто не столько) устремленное к Центру, сколько самодостаточно «засасывающее». «Семеро смелых», первая звуковая картина Сергея Герасимова, в этом смысле примечательна. Отмеченное критикой отсутствие в фильме не только отрицательных персонажей, но даже внутренних конфликтов у героев, было прежде всего порождено этой «активностью обстановки». Герасимов создает «экспериментальный топос», запирая героев в арктической зимовке. Замкнутое пространство занесенного снегом сруба, в котором протекает половина экранного действия (на чукотском стойбище зритель также оказывается в окруженных льдами юртах), находится не в контрасте, но именно в своеобразном «диалоге» с безбрежной снежной пустыней. Собственно, весь фильм о том, как люди пытаются отвоевать хотя бы маленький участок пригодной для жизни территории. Поэтому и жизнь их безбытна, как ни хотят они быт наладить.

Эту безбытность (люди спят, не раздеваясь, живут в холодных бараках, не имеют достаточно пищи) мы обнаружим во всех фильмах 30-х годов, повествующих о «силе и бесстрашии советского человека». Зритель фильма — в городе или в деревне — не мог не находить «сурового реализма» в этой «романтике борьбы». И хотя он не жил в арктических льдах, в азиатской пустыне или в сибирской тайге, его жизнь протекала так же безбытно. Конфликт со стихией, в котором находятся герои Герасимова, является также выражением конфликта с этой безбытностью. Советская критика оказалась странным образом права: «Бухта «Радостная» (место зимовки. — *Е.Д.*) становится как бы олицетворением нашей страны».

Страна презентируется составом «смелых» — в зимовке оказываются украинка, русские, еврей, немец, а еще, конечно, чукча, который в конце фильма отправляется в Ленинград учиться на летчика. Связь с Москвой постоянно напоминает о том, что арктические льды — часть советской страны. Фильм и идет в постоянном обрамлении песни о «молодых капитанах», которых «посылает страна» «штурмовать далеко море». Неясным остается лишь вопрос: зачем? Все пережитые героями испытания оказываются (подобно самой снежной пустыне) самодостаточными. Нельзя ведь предположить, что умный и добрый начальник зимовки всерьез собирается в арктической пустыне «горы ломать, прокладывать дорогу, асфальт, биться, чтобы сады поднялись, зашумели бы здесь, как в Полтаве». Эта неопределенность целей у людей, действующих в экстремальных условиях (точно так же не вполне ясно, зачем нужно было принимать бой героям «Тринадцати» М.Ромма, шедшим домой демобилизованным пограничникам и штатским, также помещенным режиссером в занесенной — на этот раз песком — пустыне), заставляет предположить, что самое рождение периферии мотивировано не сюжетно, но именно культурно. Герои потому и оказались в Арктике, что «смелы». И наоборот, они потому и «смелы», что оказались в этих условиях. Таким образом, сюжет впитывает заданную культурой топику и одновременно является как бы ее оформлением.

Пространство выполняет сюжетообразующую функцию. В следующей картине С.Герасимова «Комсомольск» вопрос о том, почему герои оказываются на Амуре, кажется, снят — они строят «город юности». Но так и не может объяснить Наташа Соловьева секретарю горкома, почему, приехав к мужу и застав его живущим в бараке с протекающей крышей и пнем вместо стола, осталась она в Комсомольске. Как не может объяснить и сам Владимир Соловьев, почему отказался от своего решения уехать из места, где «жить нельзя».

Эта уже знакомая немотивированность основных сюжетных ходов приобретает особый смысл: под сомнением все время оказывается сам «выбор натуры». Людям всегда здесь трудно (почти невыносимо), но тем не менее сюда все рвутся, полагая, что тут «настоящая жизнь». В сцене первого же появления в женском бараке главная героиня предлагает написать открытое письмо девушкам страны, чтобы те ехали в Комсомольск. Письмо она с подругами пишет («как по газете»), а к концу фильма мы узнаем о прибытии в Комсомольск уже тысяч девушек со всех концов страны. Во всех такого рода ситуациях есть что-то поистине мистическое, неподдающееся ни рациональному объяснению, ни адекватной мотивации (если оставаться в сфере «изображения жизни в формах самой жизни»).

Между тем мотивировки лежат в иной плоскости: героика самодостаточна и потому находит для себя самодостаточное же пространственное измерение. Как нельзя сказать, почему герой совершает героические поступки, так нельзя сказать, что забрасывает его на край света. Всякие объяснения здесь излишни. Но только: потому что «большевики — люди особой закалки», для них «нет ничего невозможного», потому, наконец, что «ведь ты же советский человек» и т.п.

Объяснение мотивов всегда заменяется здесь «историей роста». А видимое пространство — фантазиями. Подобно тому как в фильме «Семеро смелых» герой мечтал о садах в Арктике, в «Комсомольске» героиня, обращаясь к девушкам страны, описывает какой-то несуществующий город с парками, арками, фонтанами и водными станциями.

Довженковский «Аэроград» дает совсем иное стилевое решение периферийного пространства. Романтическая антитеза предполагает резкое противопоставление героя толпе, мультиплицируя вражеский стан и превращая «вредителей» во «врагов». В соответствии с этим фильм и открывается картинами бескрайних просторов Дальнего Востока, широкими панорамами тайги, сопок, рек (под песню летчика о «небывалых городах»).

Стилевая цельность довженковского мира нигде, кажется, не поколеблена. Сама тайга разрастается до размеров Страны. Столь понравившиеся Довженко самолеты (не имеющие, впрочем, к сюжету фильма никакого отношения) и открывают, и замыкают картину, но в финале пространство Страны ими определенным образом

структурируется. Самолеты летят то от зрителя, то на зрителя, то боком, то направо, то налево, даются то крупным планом, то фрагментами, перед нами то легкие, то тяжелые самолеты, их то мало, то много, но всегда — на фоне красивых облаков.

Советская Страна, могущество которой «прирастает Сибирью», как будто повернута режиссером на Восток, европейская часть истончена и сама выглядит периферией. И также не оставляет ощущение, что вся Страна превращается в огромный Аэроград — город, которого нет.

Страна как будто сплющилась: миллионы километров потеряли объемность. Вся Страна превращается в Периферию себя самой, но эта Периферия, в свою очередь, оказывается Границей. Внутреннего пространства нет. Периферия — это сама Граница.

Советская культура есть культура воспаленных границ. Границы оказываются здесь «священными» не в меньшей мере, чем Красная площадь, ибо Красная площадь — только символ пространства, а граница (в которую неизменно редуцируется периферия) — самое это пространство. В 30-е годы целый поток фильмов («На Дальнем Востоке» Д.Марьяна, «На границе» А.Иванова, «Джульбарс» В.Шнейдерова и многие другие) создает мифологию и романтику Границы, главными героями которой являются пограничник, диверсант и собака. Причем в картине «Джульбарс» собака — это еще и метафора («народ» называет врагов «эмирскими собаками», а те, в свою очередь, зовут «народ» «колхозными собаками»). «Джульбарс» стал эталонной картиной о границе. Здесь есть все: и застава в горах, и отважные бойцы, и любовь прекрасной Пэри к пограничнику, и вездесущая собака Джульбарс (одновременно принадлежащая и границе, и приграничному миру «честных тружеников»), и жадные баи, проникшие на советскую территорию, чтобы ограбить богатый караван, посланный «мудрой и доброй властью» беднякам, и затаившиеся в горах басмачи...

Любовь Пэри и красноармейца-пограничника должна соединить Азию с Европой и связать границу со страной. Но связи странным образом не происходит. И то обстоятельство, что страна эта дана в фильме лишь как полигон для приключений, оказывается решающим: пространство «проваливается», и периферия в конце концов вовсе перестает восприниматься как периферия и становится самодостаточным пространством. Другим выражением этой же «нестыковки» стало в картине полное несовпадение пейзажа, на фоне которого протекает все действие (горы, ущелья, пески), и инородных в нем пограничников. Фильм открывается изображением горного пейзажа с восточной музыкой в фонограмме, на фоне этого пейзажа, лицом к зрителю, три всадника-пограничника смотрят в три стороны, как будто «Богатыри» с картины Васнецова.

Периферия в советском кино 30-х годов осваивается, как мы уже знаем, самым невероятным образом. Это то «полтавские сады» в Арктике, то город-призрак Комсомольск, то и вовсе не существующий Аэроград, то уже обжитое пространство, которое остается только охранять... Как бы то ни было, поиск обживаемой земли восходит к архетипу земли обетованной. Мифология периферии в сталинском кино естественным образом расцветает из этой почки. И все же Палестина на Амуре — апогей подобных поисков. Речь идет о фильме В.Корш-Саблина «Искатели счастья».

Еврейская песня, звучащая над волнами, а затем «Плач Израилев» в купе набитого поезда сменяются сибирской казачьей песней, после чего мы оказываемся, наконец, в амурских палестинах. Герои отправляются на работу в колхоз «Ройте Фелт», где занимаются в основном корчевкой тайги. Помимо того, что в ходе работ они постоянно (как и положено) «растут», становясь «настоящими советскими людьми», живя, впрочем, в невероятной нищете и чудовищных бараках, здесь завязываются любовные отношения между Розой и Корнеем. Хрупкая еврейская девушка и здоровенный сибиряк вынуждают своих родителей согласиться на этот брак. Отец Корнея, который и евреев-то видит впервые, уговаривает семидесятипятилетнюю Двойру дать согласие на брак детей, поскольку те все равно сделают по-своему и поскольку «все люди одного корня».

Фильм как бы говорит об обычности невероятного. Люди ищут счастья и находят его. Финал фильма — русско-еврейская свадьба, подарки, сыплющиеся на новобрачных как от русских, так и от еврейских гостей, местечковые песни на русском теперь уже языке, застолье в новом доме Двойры, сидящей рядом с бородатым (нет, не Авраамом) огромным отцом Корнея, и ее тост «за нашу родину, за тех, кто дал нам такую хорошую жизнь». Разумеется, есть здесь и пограничники, и попытка одного из героев бежать к китайцам, но главное: периферия страны — настоящий край счастья народов.

Периферия всегда национальна. Чукчи и нанайцы кочуют из картины в картину о Дальнем Востоке (то же, впрочем, можно сказать и о других народах необъятной страны, когда фильмы повествуют об их краях), всегда помогая русским героям и непременно в финале отправляясь на учебу в российские столицы, чтобы, русифицировавшись и вернувшись в родные края, облагораживать их. В «Искателях счастья» нечто иное: края эти явно не «свои», ехать учиться никто не собирается, тем не менее Амур становится «родиной», а евреи прямо на глазах превращаются в русских.

Столь радикальное решение «еврейской проблемы» — лишь один из вариантов трансформации периферии. Ощущение экзотичности происходящего в картине, решенной в подчеркнуто бытовой манере, вызвано тем, что изображение периферических пространств имело готовые сюжетные и изобразительные клише. Так, под песню работают в поле украинские «дивчата» из пырьевских комедий, ходят по тайге довженковские охотники-лесовики, но уж никак не местечковые евреи. Этот «сбой» сделал изображенное неузнаваемым, а потому — маловероятным для зрителя.

Периферия, впрочем, никогда к «вероятному» и не апеллировала. Напротив, все вероятное теряет здесь свою очевидность. И все же, в «Искателях счастья» происходит своеобразное завершение «поисков счастья» на «необъятных просторах»: гетерогенность этих «просторов» делает их полностью самодостаточными. Центр оказывается не только окончательно вытесненным, но даже вполне пригодным для комического дивертисмента, каковым стала юдинская «Девушка с характером». В этом фильме периферическое пространство почти полностью отсутствует и тем не менее сохранен полный набор соответствующих реквизитов: пограничники, поимка диверсанта, награждение орденом, зазывание девушек на Дальний Восток и т.д.

События картины происходят поначалу в поезде, а затем в Москве, куда героиня едет жаловаться на нерадивого директора зверосовхоза, в котором она работает. Но, оказавшись в Москве, Катя начинает агитировать девушек ехать на Дальний Восток. Агитация имеет поистине фантастический успех — девушки сотнями валят из Москвы в дальневосточную неизвестность. Зачем девушкам-москвичкам нужен Дальний Восток, как всегда, неясно. Но рассказы Кати о границе, героизме, диверсантах и других уже знакомых нам привлекательных сторонах дальневосточной жизни всех заражают. Финал фильма являет нечто труднопредставимое: полный вокзал девушек, приезжающих сюда целыми автобусами и отправляющихся «в край заботы и тревог» «веселыми бригадами — девичьими отрядами». Москва выступает здесь в роли некоего человеческого резервуара, откуда рекрутируются столь необходимые для «обживания» границы люди.

Превращение периферии завершилось. Утвердив свою самодостаточность, она оказалась, наконец, культурно значимее самого Центра. Это не очень увязывается с представлениями о том, что пространственная модель сталинской культуры центростремительна, но именно такой образ «необъятной страны» был визуализирован фильмами 30-х годов, прочно внедрившими в советское подсознательное непреложную формулу: страна — это границы. Не в последнюю очередь благодаря советскому кинематографу образ «священных рубежей» и стал основой пространственного мышления 30-х годов. Это был подготовительный класс не только для последующей военной культуры, но и для послевоенной культуры великой советской империи.

Дархэм, Северная Каролина

Ханс Гюнтер

БОЛЬШАЯ СЕМЬЯ

Сталин ценил кино как «важнейшее средство массовой агитации», которое надо взять «в свои руки». Кино, однако, не только инструмент воздействия на массы, подлежащий сознательному контролю со стороны партии и самого вождя; оно обладает особенной мифогенностью. Из всех искусств кино 30—40-х годов наиболее полным образом развивает советские мифы. Среди них миф Большой семьи, основополагающий для сталинской эпохи.

В этнологическом понимании Большая семья — это естественная «малая семья», распространившаяся на целое общество. Применяя понятие Большой семьи к анализу советского сознания, Катерина Кларк[1] сосредоточивается на его центральном аспекте — на отношении героических «сыновей» (например, стахановцев или летчиков) к авторитетному «отцу» Сталину. Эти отношения, носящие вертикальный характер, заменяют горизонтальный братский идеал эпохи первой пятилетки. В модели Большой семьи структурное распределение ролей остается неизменным, то есть сыновья всегда остаются сыновьями, никогда не достигая зрелости и мудрости «отца». В подобном увековечивании героической «молодости» проявляется свойственная тоталитарным системам тенденция к инфантилизации общества.

У Катерины Кларк семейная парадигма 30-х годов рассматривается в контексте новой антропологии. Мы же связываем возникновение мифа Большой семьи с другим явлением — с канонизацией таких ключевых представлений, как народ, родина, происходившей в 1934—1936 годах. С народностью в советской общественной психике появляется что-то качественно новое — женское, материнское начало. Благодаря этому сдвигу в глубинной структуре советской культуры формируется полный треугольник Большой семьи, включающий полюса «отца», «Родины-матери», «детей» («сыновей и дочерей») и их взаимоотношения.

В русском понимании «народ», несмотря на грамматический мужской пол, близок к женскому началу. Об этом говорит тот факт, что русское слово «народ» находится в окружении таких слов, как «род», «родить», «родина», «родной», «родственник», «родитель» и т.д. Николай Бердяев, и не только он, говорит о женственном характере русского народа, ждущего жениха извне, и в особенности о женственном характере русской религиозности, которую он определяет как «религиозность коллективной биологической теплоты». В отличие от этого, немецкое слово «Volk» — народ (подобно славянскому «полк») обозначает военное отделение. Поэтому формула национал-социализма «Volk und Fuhrer» неприменима к советскому обществу, где Сталин занимает положение именно «отца» по отношению к народу, а не военного фюрера.

В основе полярности понятий «отец» и «мать» лежат архетипические представления. Архетип матери, по Юнгу, находит, между прочим, свое выражение в образе Большой матери (Magna Mater), знакомом нам из многих религий. Центральными элементами этого архетипа являются символы женского тела как сосуда мира и символы растительного плодородия. Как все архетипы, однако, Большая мать представляет собой сложный комплекс противоречивых качеств. Так, «хорошей матери», символизирующей рождение и плодородие, противостоит «страшная мать», то есть теллургическое божество смерти и поглощения.

Большая мать соотнесена с мужским архетипом старого мудреца, который у Юнга обладает чертами, похожими на фигуру помощника у В.Проппа. Лицо старого мудреца появляется тогда, когда герой очень нуждается в помощи или авторитетном совете. Старик считается персонификацией духовного принципа. Поэтому его часто сопровождает символика солнца или огня. В противоположность ему Большая мать воплощает вещественное, материальное начало. В нашем контексте особенный интерес представляет идея синтеза этих двух архетипов, которые, по Юнгу, играют ключевую роль в процессе индивидуации, то есть формирования зрелой личности.

Советская культура первой половины 30-х годов изобилует примерами того, как актуализируются разные аспекты архетипов «Большая мать» и «старый мудрец». И эти архетипы обусловливают друг друга в процессе их нарастания. Чем сильнее бросаются в глаза разные воплощения женского, материнского начала, тем ярче выступают контуры «мудрого отца» и «отца народов». В рамках настоящей статьи мы ограничимся картинами двух советских режиссеров — Дзиги Вертова и Михаила Чиаурели.

Фильм «Три песни о Ленине» (1934) очень интересен в нашем контексте именно тем, что показывает пустое место отца, его отсутствие в буквальном смысле этого

[1] См.: C l a r k K. The Soviet Novel. History as Ritual. Chicago — London, 1981.

слова. Важную роль играет здесь известная нам по фотографиям скамейка в Горках, на которой любил отдыхать Ленин. На экране мы видим скамейку, снятую с разных точек: то пустую, то с Лениным, то весной, то покрытую снегом. Как показывала О.Булкагова[2], скамейка в картине Вертова представляет собой один из многих — то метонимических, то метафорических — субститутов мертвого Ленина.

Но несмотря на игру символических субституций, на заклинания о том, что Ленин «живее живых», фильм тем не менее — это плач об уходе «отца».

Пустая скамейка в парке напоминает о том, что сыновья и дочери родины осиротели. Структура мифа Большой семьи как бы уже существует, но место «отца» пустует.

Этот миф вырастает на народной почве. В 1936 году Вертов пишет: «К народному творчеству я пришел не сразу. Шел долго, спотыкаясь и поднимаясь, проделывая сотни удачных и неудачных опытов, тяжелым экспериментальным путем». И Елизавета Вертова-Свилова вспоминает: «Буквально вся наша работа перестроилась, когда Вертов взял курс на народные песни Советского Союза». Услышав песни акына, Вертов сказал: «Вот так и будем строить фильм о Ленине».

Кроме того, картина Вертова говорит о необходимости для этого мифа женского начала, которое в особенности преобладает в первой «песне».

«Колыбельная» (1937) логически продолжает и углубляет линию, начатую в предыдущем фильме. Здесь миф Большой семьи развернут. С одной стороны, усиливается значение женского начала, а с другой — «отец», Сталин, наконец-то занимает свое законное место. Народ предстает исключительно в виде женского коллектива — это документальная кинопоэма об отношении «дочерей» к любимому «отцу». Лейтмотив, который проходит вариациями через всю картину, — это мать с ребенком.

Длинная монтажная цепь поэтических кадров, изображающих картины женского и материнского счастья, преобразуется в сильное центростремительное движение. Женщины-паломницы всех национальностей отправляются в Москву: едут на поездах и велосипедах, на лошадях и верблюдах, катятся на лыжах и идут пешком. У них только одна цель — увидеть родного «отца» в Кремле. Он выступает на собрании с трибуны, и все женщины аплодируют, дарят ему букеты цветов. Кадры женщин-летчиц, женщин-парашютисток, декламирующих девочек и, конечно, опять же матерей с грудными детьми монтируются с кадрами, показывающими Сталина. Он внимательно и любовно слушает выступления и декламации, смеется, пожимает протянутые руки. Молодые женщины восторженно прижимают его к себе и целуют. Любовь дочерей к своему «отцу» достигает апогея в кадрах шествий и парадов. Движутся огромные иконы-портреты вождя, его портрет с ребенком на руках и лозунг «Спасибо родному Сталину за счастливое детство!».

Нет сомнения в том, что фильм изображает «патологическую страсть» дочерей к «отцу» и самого «отца», «оплодотворяющего женщин незримой эманацией» (формулировка Л.Маматовой[3]). Кроме Сталина, в картине нет ни одного постороннего мужчины, если не считать мимолетно появившихся Ворошилова и Молотова. Несомненно, что Сталин является производителем всего этого обильного плодородия — как человеческого, так и природного.

Вряд ли режиссер имел в виду фрейдистскую тематику инцеста. Здесь уместно скорее другое объяснение. Согласно распространенным теллурическим представлениям, земля как воплощение плодородия рождает жизнь из собственной субстанции, не нуждаясь в мужском участии. В таком понимании «отцу родины» выпадает на долю роль не биологического отца, а покровителя общего процветания. Права О.Булгакова, когда пишет, что в картинах Вертова явно используется архаическая языческая традиция. Рождение детей сопоставляется с щедростью природы, с изобилием цветов и фруктов. Пышно украшенные московские парады отражают это же богатство.

---

[2] См.: Bulgakova O. Die Gartenbank oder wie ein ironischer Diskurs entstent: Vertovs «Drei Lieder uber Lenin». — Kultur im Stalinismus (hrsg. G.Gozka). Bremen, 1994.

[3] См.: Маматова Л. Модель киномифов 30-х годов. — «Искусство кино», 1990, № 1.

На русской почве архетип матери олицетворяется прежде всего в трех образах: это Мать-земля, Богородица и образ родной матери. Языческий культ Матери — сырой земли переносится на Богородицу. Греческому образу царя космоса соответствует русский женский образ «Мать-земля» — это прежде всего черное, рождающее лоно земли-кормилицы, матери пахаря, как об этом говорит постоянный ее эпитет «мать — земля сырая». Все это лишний раз подтверждает доминирующее значение женского архетипа в русской культуре.

В сталинскую эпоху, начиная с середины 30-х годов, этот архетип оживляется, и фильмы Вертова участвуют в этом мифотворческом процессе. По словам критика того времени, Вертов — поэт красивого мира, который в своем фильме перенес на экран здоровое, ликующее счастье матерей как активных строителей жизни.

На подобные явления можно смотреть с разных точек зрения. Если мы выбираем аспект идеологической функциональности, то имеем дело с известным явлением лакировки действительности, которая выражается в идиллической тенденции и находит свою кульминацию в лозунге «Прекрасное — это наша действительность». Взгляд на это явление с психомифологической точки зрения дает, однако, другой результат. Мы обращаем внимание на глубоко укорененные образы русской культуры, в данном случае на материнский архетип, который актуализируется в сталинскую эпоху.

Очень интересно присмотреться к воплощению этого архетипа у Вертова. Один кинокритик увидел в «Колыбельной» полемику с образом матери в фильме «Нетерпимость» Гриффита. Мол, в то время как у Гриффита мать качает колыбель в «мире, разорванном ненавистью», Вертов дает образ матери «спокойной, уверенной в счастье своего ребенка».

Особенный интерес заслуживает художественный метод, с помощью которого режиссер создавал женский образ. Вот как он сам характеризует свой подход: «Мать, качавшая ребенка в «Колыбельной», от имени которой как бы идет изложение фильма, превращается по мере развития действия то в испанскую, то в украинскую, то в русскую, то в узбекскую мать. Тем не менее мать в фильме как бы одна. Образ матери здесь распределяется между несколькими лицами. Образ девочки в этом фильме тоже слагается из образов ряда лиц. Перед нами не мать, а Мать, не девочка, а Девочка. [...] не человек, а Человек».

Авангардист документального кино, прославившийся съемкой «жизни врасплох» и своеобразным монтажом, работал в условиях эпохи, которая требовала мифотворчества. В фильме «Колыбельная» мифологическое обобщение достигается через накопление длинного ряда документальных кадров. Во-первых, мать здесь — коллективное существо. Во-вторых, поражает, что матери в картине все очень молодые. Нет фигуры, олицетворяющей зрелую Родину-мать. Это все — девушки, только что ставшие матерями. В этой особенности фильма можно видеть еще и отголосок эстетики первой пятилетки с ее коллективизмом и преобладанием горизонтальных «братских» отношений.

Вертову не повезло с «Колыбельной». Его фильм показывали только пять дней, так как он, очевидно, не отражал духа эпохи. В отличие от него, режиссеру Михаилу Чиаурели в 40-х годах без труда удастся создать аллегорическую фигуру «матери»: вместе с ней миф Большой семьи меняет направление.

•

В «Клятве» (1946) Чиаурели центр тяжести перемещается на отношения Сталина-отца и Родины-матери. Действие происходит в двух символических местах — в Царицыне, будущем Сталинграде, и в Москве. Фильм состоит из трех частей, которые соответствуют разным эпохам советской истории.

В «Клятве» «отец» — Сталин и «мать» — Варвара Михайловна вырастают до монументальной аллегории. В первой части происходит инициация Сталина как наследника Ленина, во второй части он — чудотворный строитель, а в третьей он прославляется как Победитель. Благодаря ему смерть превращается в жизнь: когда

«Большая семья», реж. И.Хейфиц

он произносит клятву на Красной площади, поднимается стяг с портретом «воскресшего» Ленина; как Великий строитель Сталин полагает начало гигантскому строительству, а как Победитель он возвещает о том, что кровь народная даст великую жатву.

Фигура Варвары Михайловны растет на наших глазах. Показателем этого роста служит внимание, которое Сталин ей уделяет. В первой встрече на траурном митинге она стоит перед ним как неизвестная женщина из народа (причем очень важно, что, передавая именно ему письмо, написанное покойному Ленину, она признает Сталина в качестве наследника). Второй раз — тоже на Красной площади — он ее сразу узнает. На приеме строителей страны в Кремле вождь поднимает бокал за ее здоровье, на что она низко, по-русски, кланяется. Потом он удостаивает ее разговором о предстоящей войне. На приеме победителей, наконец, он нагибается и целует ей руку. Камера снимает их таким образом, чтобы стало ясно их равноправное положение. Заключительная сцена представляет собой что-то вроде мифической «святой свадьбы» («йерос гамос»), в которой отцовский и материнский архетипы, дух и материя соединяются.

В отличие от поэмы женского плодородия и процветающей земли у Вертова, картина Чиаурели показывает другую, «суровую» сторону материнского архетипа, связанную с кровью и жертвой. На каждом этапе развития мать отдает в жертву одного близкого человека. Смерть мужа, убитого кулаками, открывает ей дорогу из «малой семьи» в Большую и, в конечном счете, дорогу к соединению с «отцом народов». Гибель дочери только усиливает решительное упорство матери: «Кровью платим за каждый шаг». А во время войны она призывает к борьбе не на жизнь, а на смерть, не колеблясь жертвует своим сыном Сашей для победы. Но, подобно Сталину-отцу, Родина-мать превращает смерть в жизнь. В разрушенном Сталинграде ее внучок Петя играет с другими детьми. Благодаря ей «кровь даст великую жатву». В образе Варвары Михайловны ярко выражены черты «страшной матери», которая требует жертвы для общего дела.

Все фильмы о Сталине отличает атмосфера истинно семейной интимности. Молодые матери у Вертова обнимают и целуют любимого «отца». В «Клятве» все нуждающиеся в помощи прямо приезжают в Москву, где можно запросто встретить Сталина на Красной площади. Герои труда, как члены Большой семьи, приезжают на прием в Кремль «точно на праздник», где приветливый «хозяин» здоровается со всеми, кого он хоть раз встретил в жизни. В «Падении Берлина» Сталин даже занимается сватовством, помогая неловкому герою открыться невесте и в конце благословляя их союз. Конечно, есть разные ступени интимности. Победителя истории целуют только в плечо, как героиня «Падения Берлина» (1950) в сцене на аэродроме.

Но у «отца» есть и другая, жесткая ипостась, о чем говорит его имя — Сталин. Эта черта связывает его с «железными» героями труда и войны. Вертов в «Трех песнях о Ленине» намекает на «стальные руки» трактористов и на «стальную партию», основанную Лениным. В фильме «Падение Берлина» сын народа Алеша Иванов не случайно потомственный сталевар. Наташа упоминает о значении стали и машин в своем выступлении в клубе. Той же темы касается и разговор вождя с Алешей на

даче. «В будущей войне сталь будет решать все», — говорит Сталин (см. фразу Сталина из «тракторной сцены» в «Клятве»: «Металл — основа всего»). Алеша замечает, что сталь сварить не просто, потому что она, «как живая»: «Может, матери так детей не рожают, как я эту сталь».

Сталь, железо, машины, завод — символы мужского начала в советской культуре, которые контрастируют с символическими воплощениями противоположного архетипа — с плодородием земли и женщины. Как на уровне Большой семьи можно наблюдать разные сближения и соединения, так и в предметно-символическом плане советское киноискусство постоянно создает все новые формы синтеза обоих полюсов: стали и цветов, машины и земли, завода и бескрайней Родины. В изображении трактора, вспахивающего поле, обновляется древнейший мифологический образ оплодотворения матери отцовским духом.

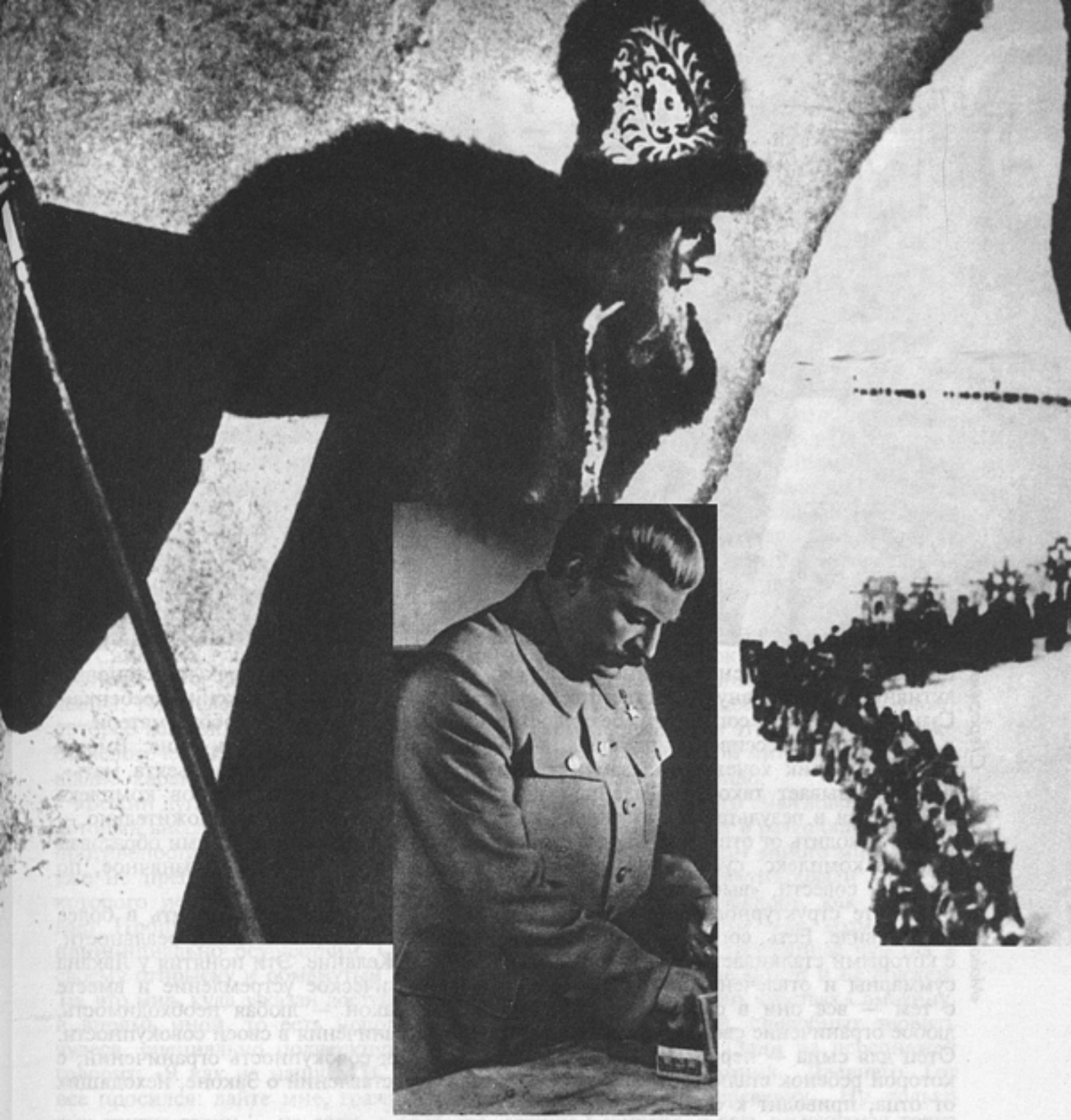
В фильмах Чиаурели образ Сталина принимает сверхмонументальные черты. Заключительная сцена «Падения Берлина», в которой вождь, подобно спустившемуся с неба божеству, выходит из самолета в ослепительно белом мундире, представляет собой непревзойденный апогей такого монументализма. В советском искусстве 40-х годов, как показала Л.Маматова, статичность мизансцены и статуарность фигур все чаще подчеркиваются преобладанием белого цвета. В картине Вертова мы еще имеем дело с документальными кадрами вождя. У Чиаурели впечатление статуарности усиливается за счет актерской манеры Михаила Геловани, снявшегося в роли Сталина.

На «мумификацию» вождя в советском кино впервые указал Андре Базен в своей известной статье 1950 года «Миф Сталина в советском кино». Образ Сталина определяется не психологией, а аллегорией. Его отличают такие черты, как идентификация с историей, всезнание, уравновешенность характера, высокая сознательность, решительность, доброта и т.д. Он не просто умный или гениальный человек, но, пишет Базен, «сам Господь Бог, воплощенная трансцендентность». Любые случайные человеческие черты могли бы только «низвергнуть его в наш мир преходящих ценностей».

Сакрализация монарха — отождествление царя с Богом по византийским и барочным образцам — имеет длинную традицию в русской культуре. И сам режиссер М.Чиаурели не мог не задуматься о том, как раскрыть сущность этого «величайшего человека всех времен и народов». Он называет греческую гармонию, римский реализм и — не случайно — египетский монументализм. Стоит вглядеться в египетские изображения фараонов, чтобы увидеть, «как едва намеченными линиями передают они обобщенные черты, выражение силы, величия, передают основные особенности характера, то, что можно назвать внутренней сущностью образа, понимаемой ими обожествленно и идеализированно», — писал режиссер.

Только кино своими подвижными кадрами-иконами развивает миф главы Большой семьи в монументальных картинах. «Наиболее полный, глубокий, правдивый и действенный образ И.В.Сталина, — как пишет критик 40-х годов, — создан важнейшим и самым массовым из искусств — советским киноискусством». В то время как изобразительное искусство, пресса и художественная литература дают лишь отдельные элементы и отрывки из этого мифа, кино полностью развертывает его в живых картинах.

Билефельдский университет, ФРГ



В.Михалкович

ОТЧЕ НАШ, СОВЕТСКИЙ...

Фигура отца извечна в искусстве; каждая эпоха накладывает на нее новые смысловые пласты; оттого его образ может служить объектом для археологических штудий, подобных тем, которые академик Марр осуществлял применительно к языку, а Мишель Фуко — к гуманитарным знаниям.

Несомненно, одним из высших, если не самым верхним, окажется пласт фрейдистский. Наш век — устами Фрейда — сделал отца фигурой и притягательной, и

«Молодая гвардия», реж. С.Герасимов

страшной одновременно. Эдипов комплекс, по Фрейду, «имеет двоякую установку, активную и пассивную, соответственно бисексуальному расположению ребенка». Сын видит в отце соперника, безжалостно отнимающего у него любовь матери, — в этом отец агрессивен и страшен, вызывая в ответ агрессивность сына. Вместе с тем «мальчик хочет также заменить отцу в качестве любовного объекта мать». Фрейд называет такое стремление «женственной установкой». Эдипов комплекс изживается в результате страха перед кастрацией, каковая — предположительно — может исходить от отца; противоположные психические тенденции, коими образован Эдипов комплекс, сублимируются, отчего возникает «сверх-Я», равнозначное, по Фрейду, совести, «высшему началу в человеке».

В свете структурного психоанализа Лакана все это можно представить в более общем виде. Есть, согласно Лакану, три фундаментальные психические реальности, с которыми сталкивается индивид: Смерть, Закон и Желание. Эти понятия у Лакана суммарны и отвлеченны: Желание есть любое психическое устремление и вместе с тем — все они в своей совокупности; так же Закон — любая необходимость, любое ограничение свободы и вместе с тем — все ограничения в своей совокупности. Отец для сына — первое воплощение Закона, первая совокупность ограничений, с которой ребенок сталкивается. Интериоризация представлений о Законе, исходящих от отца, приводит к становлению «сверх-Я» в сыне.

Сравнительно низкий и довольно древний пласт в археологической структуре отцовского образа сотворен фольклором. В.Я.Пропп отмечал, что «живые родители играют в сказке довольно жалкую роль». В отличие от них, парадоксальным образом мощь обретают родители мертвые — например, отец из гроба одаривает сына чем-либо чудесным, скажем, неутомимым и быстрым конем. Мертвым родителям достается магическая энергия оттого, что они принадлежат миру предков, культ которых важен для архаического сознания; предки же могущественны, как пишет Пропп, «в силу того, что они находятся в ином мире, откуда идут все начала».

Советский кинематограф — особенно 30-х годов — прямо радость для археолога, поскольку разные смысловые напластования, исходящие из удаленных друг от друга эпох, лежат здесь рядом, иногда — в пределах одного фильма, как у Эйзенштейна в «Бежином луге». Первая версия картины словно обрамлена фрейдистски. В начальном ее эпизоде некий бородатый колхозник и Степок везут на телеге мать, умершую от побоев отца. В полном согласии с одной из установок Эдипова комплекса сцена выставляет отца предельно агрессивным и жестоким. Смерть матери есть

вместе с тем травматическая деформация комплекса. Фрейдистской завязке идеально соответствует фрейдистская же развязка. В сцене убийства мальчика, как писал сам Эйзенштейн, «Степок как зачарованный идет на отца, вырывает у него из рук обрез и только тогда падает замертво». С точки зрения бытовой логики, экстатическое движение мальчика не имеет никакого смысла, чем еще острей подчеркивается символический характер жеста. Оружие и вообще вытянутые металлические предметы знаменуют у Фрейда фаллос; Степок, стало быть, последним в своей жизни движением символически кастрирует отца. Все, что положено по Эдипову комплексу, тем самым выполнено: страшный и агрессивный соперник нейтрализован, хотя бы и символически.

Во второй, незавершенной, как и первая, версии «Бежина луга» в ход идет иная, не активная, как в первой версии, но женственная установка Эдипова комплекса. В сцене, открывающей фильм, отец, получивший фамилию Самохин, и Степок ставят капкан на волков. Важна для нас деталь, старательно отмеченная в сценарии: «С т е п о к *(мечтательно обняв отца)*. Папаня, мы волка поймаем, Василь Иванычу подарим». Мальчик ластится к отцу, но его чувства адресованы отнюдь не родителю, а персонажу с именем и отчеством Чапаева — начполиту машинно-тракторной станции, человеку «иного мира», если пользоваться определением Проппа. В финале картины, застрелив Степка, отец говорит: «Забрали тебя у папани [...], да не отдал я. Не отдал своево кровного». Комментаторы, готовившие к изданию 6-й том «Избранных произведений» С.Эйзенштейна, увидели в Степке «жертву темного, бесчеловечного инстинкта собственничества, дошедшего до парадоксального предела: для Самохина лучше уничтожить, убить свое, чем отдать». Степок не обобществляемая скотина, не сельхозинвентарь, на которые распространяется инстинкт собственничества; теми словами, что произносит Самохин, говорят о существе возлюбленном, которое изменило. Самохин в своем трагическом поступке и в этих словах столь же бесчеловечен, как Тарас Бульба или другие герои классической литературы, беспощадно карающие за измену излюбленный объект своего либидо.

«Бежин луг» — предельное, как бы эталонное воплощение того смыслового вклада, который внесли 30-е годы в образ отца. Вклад 30-х годов состоит в резко обостренном противопоставлении естественного биологического отца фигурам «иного мира». Там уже не пребывают предки — Система, Режим полностью оккупировали мир, из которого исходят магические силы и чудесные дары. В фольклоре, как показывает Пропп, переход беспомощных, жалких родителей в тот мир возможен и принципиально осуществим. Самохин же, испытывающий естественные чувства к своему отпрыску и обманутый в них, войти в чудесный мир не может и не должен. То, что мир, куда заказан доступ естественному, извечному в своих чувствах Самохину, и впрямь иной, то есть исполнен магических сил и орудий, способных творить чудеса, специально подчеркнуто в сценарии «Бежина луга». Один из персонажей говорит: «Я как на нашу МТС поглядел — грека одного вспомнил... Древнего. Тот все просился: дайте мне, граждане, точку опоры — я мир переверну... Ну, только ему другие греки — не дали...» МТС же, детище Системы, и есть взыскуемая точка опоры, а вместе с тем — хранилище чудесных орудий, которыми мир будет перевернут. Тезка Чапаева заявляет в сценарии «Бежина луга», что уборка урожая на полях одного отдельно взятого колхоза есть «всемирно-историческое дело», вероятно, потому, что Система, присвоившая себе магическую силу древних, на полях колхоза доказывает и утверждает свое право на такое присвоение.

Все вышесказанное подталкивает меня к мысли, которая ныне должна звучать крамольно, то есть к мысли о том, что миф Иосифа Виссарионовича как Отца народов не наваждение, не злостное изобретение Системы (именно так, по Кассиреру, изготовляются и функционируют политические мифы); этот миф — фольклорного происхождения. В искусстве и прессе 30-х годов Иосиф Виссарионович обретает все черты фольклорного Предка: конституция, принятая в 1936 году, — Сталинская; значит, Иосиф Виссарионович, как и Предок, даровал Закон, «по которому степь плодородит» (цитата из акына); каждая больница, школа или МТС — опять же личный дар Иосифа Виссарионовича, взявшего на себя роль мифического Предка

как подателя благ. Оттого лишь ему, а не какому-либо подозрительному Самохину, органична функция деторождения — и вот в «Колыбельной» Дзиги Вертова во время демонстрации проносят по Красной площади огромные декоративные кочаны капусты: под ними, как известно, чудесным образом появляются дети. Иосифу Виссарионовичу во время демонстрации словно показывают места, где обнаруживают его поросль.

Со временем острота противопоставления естественного отца и людей Системы притупляется; порой отец даже оказывается человеком Системы или преданно ей служит; затем в кинематографе шестидесятников возникает новый археологический пласт: герои лишены родителя, отсутствие отца типично для них. В фильме М.Хуциева «Мне двадцать лет» отец Сергея погиб на фронте; Сергей мечется в поисках смысла жизни; в финале с того света является погибший отец. Согласно Проппу, мертвый родитель обладает в фольклоре магической мощью; у отца Сергея ее нет, сыну он говорит о вещах немагических — о чувстве товарищества, о солидарности; это свойства земные, естественные; нет нужды обращаться за таким даром к загробному миру.

Или в «Долгих проводах» К.Муратовой сын тоскует по отцу, который словно затерялся где-то в мире — не в ином, но в этом, земном; по существу, сам отец и есть для мальчика «иной мир». Поразительный размах и масштаб тема безотцовщины обретает в «Зеркале» А.Тарковского. В одной из первых сцен фильма Мать узнает, что Отец не вернется в семью; в той же сцене по гречишному полю проносится порыв ветра, отмеченный чуть ли не каждым, кто писал о «Зеркале», а в следующей — горит сарай на лесном хуторе.

Из четырех первостихий воздух и огонь традиционно считались мужскими, вода и земля — женскими. Порыв мужской стихии воздуха над гречишным полем или буйство мужской стихии огня на лесном хуторе ассоциируются с покинувшим семью отцом — он будто перешел в иное измерение, стал феноменом космическим.

Кино 30-х годов с его конфликтом естественных отцов и людей Системы или кино шестидесятников с его безотцовщиной имели, как ныне говорят, свой мейнстрим — основную направленность, доминантную тенденцию. Кажется, что нынешнее кино, по крайней мере применительно к интересующему нас образу, такой доминантой не обладает. Оно, как разладившийся автомат, выдает самые разные, противоречащие друг другу трактовки образа. В «Чувствительном милиционере» К.Муратовой обретенный под капустой ребенок не достается заглавному герою — официальному представителю Закона, хотя милиционер страстно жаждет найденыша, хочет стать отцом не по должности, а по факту. В «Луна-парке» П.Лунгина качок, лидер фашизоидной тусовки, неожиданно для себя оказывается во власти того, что Фрейд назвал «женственной установкой». Будто истосковавшись во времена шестидесятнической безотцовщины, качок изливает проснувшееся сыновство на человека, который в принципе должен быть ему антипатичен, — на еврея. В фильме Д.Месхиева «Над темной водой» сын рассказывает об отце, который в этом рассказе предстает как бы денатурализованным — мятежно противоречащим собственной отцовской природе. Мать, приехавшая в Питер из провинциального города, — это как бы искушение простой, покойной жизнью с душистыми яблоками, с чаепитиями на веранде. Отец и поддается искусу, и постоянно бунтует против него. Кажется, что главное для него — желать такой жизни, а не достичь ее. Тем самым герой картины Месхиева — воплощение Желания, а не Закона, каковым отец должен быть в соответствии с триадой Лакана.

Возможно, эти пестрота и разнородность — лишь кажущиеся, и мы еще обнаружим теперешний мейнстрим, но позже, во временно́й перспективе, с высоты некоторой дистанции.

С.Добротворский

ТЕЛО ВЛАСТИ

Несколько лет назад я читал лекции в маленьком университете на американском среднем Западе. Курс назывался «Краткое введение в постсоветское киноискусство». Полагая, что американцы народ прагматичный и падкий на информацию, я исписал целую тетрадку цифрами и диаграммами. Они не понадобились — производственные показатели «Ленфильма» мало интересовали слушателей, потому что они искренне считали Ленинград столицей Украины. Кончилось тем, что мы стали просто смотреть кино и обсуждать возникшие по ходу дела проблемы.

К теме «Новый взгляд на историю» я показал «Миф о Леониде» Дмитрия Долинина — на мой взгляд, одну из самых недооцененных картин перестроечного десятилетия, по-фасбиндеровски соединяющую мещанскую драму с исторической трагедией. Об этом и собирался говорить после просмотра, однако разговор почему-то не задался. Симпатичные студенты, уже умеющие отличить чернуху от духовки, а стёб от покаяния, уткнулись в свои стаканчики с кока-колой и смущенно молчали. В конце концов одна серьезная и умная девочка сказала: «Я что-то не поняла, профессор. Этот Nickolaeff был crazy, да? Когда он лишился работы, то написал письмо своему боссу, но потом, находясь всего в двух шагах от Kiroff, письма не отдал и повел себя как-то странно. При чем здесь сталинизм? Я думаю, у парня просто серьезные психические проблемы».

Повторяю, это была хорошая и умная девочка. Она искренне не понимала, почему один парень написал жалобу другому парню и упустил случай передать ее по назначению. И я не мог ей объяснить, что при виде парня, облеченного властью, простой советский парень переживал примерно те же чувства, которые она сама испытала бы, случись ей встретиться с марсианином или заговорившим памятником. То есть с тем, кого можно представить, нафантазировать, при желании даже описать словами. Но нельзя лицезреть наяву.

Позже, в экзаменационной работе эта девочка написала, что постмодернизм представляет серьезную опасность для русской культуры. «Русские впервые получили шанс жить в новом демократическом обществе, — считала она, — а постмодернизм ничего нового не производит и только отвлекает людей от упорной ежедневной работы». Из этого я делаю вывод, что известные иллюзии были ей не чужды. И определенные кумиры тоже, наверное, водились. Но, думаю, при встрече с Томом Крузом или самим Клинтоном она нашла бы в себе силы попросить автограф. А то и отщипнуть кусочек пиджака на сувенир, потому что обладание частицей тела звезды есть по существу знак приобщения к святым мощам, в эпоху массовой коммуникации имеющим общеупотребимое хождение.

Речь идет о двух типах социального идолопоклонства. О западной системе попзвезд и мистерии восточных кумиров. Образ первых построен на персональной харизме, на энергетике личности. Вторые манипулируют таинством нездешнего бытия. Первые, если можно так выразиться, повышенно телесны. Вторые как бы лишены тела вообще и пребывают в бесплотном измерении иконы и слова. Обе концепции появились не вдруг и вовсе необязательно совпадают с обнажением тоталитарной конструкции того или иного периода. Известно, например, что после того, как «Битлз» во время своего первого американского турне заночевали в каком-то мотеле, их подушки были по лоскутам проданы поклонникам. Но еще в 20-е годы подростки покупали у горничных дрезденского «Паласа» бутылки с водой, в которой мылся знаменитый тенор Паттиера. И наоборот — совсем недавно сочинские власти придумали за вполне подъемные деньги сдавать желающим комнаты резиденции Сталина. Иностранцы, говорят, пришли в ужас. Зато среди нашего брата «нового русского» нашлось немало охотников вздремнуть на ложе кровавого генсека.

Шесть лет назад в дискуссии, опубликованной на страницах «Искусства кино», Акош Силади повернул проблему в сторону власти[1]. По его словам, Гитлер, много и охотно позировавший перед документалистами, был явлением рыночного маскульта, являясь на экране не как Бог, но как звезда. Сталин, напротив, вживую избегал камеры, зато был одним из первых диктаторов, при жизни ставших персонажем игрового кинематографа и подтвердивших таким образом концепцию восточной деспотии, у которой нет тела, но есть только сакральное изображение (отсюда распространенный ГУЛАГовский сюжет о людях, посаженных за неосторожное обращение с портретом вождя). В официальной советской иконографии 30—50-х у Сталина не было биологического возраста. «Отец народов» представал по преимуществу в двух ипостасях, частью повторявших перипетии парадного жития. В одной из них существовал черноглазый подпольщик-абрек, в другой — хорошо

[1] См.: Кино тоталитарной эпохи. — «Искусство кино», 1990, № 3, с. 103—105.

«Великий гражданин», реж. Ф.Эрмлер

сохранившийся, навсегда пятидесятилетний мужик с густыми седеющими усами. На портретах он казался высоким, хотя в жизни был мал ростом, крив и сухорук.

Уже после Кракауэра в литературе не раз описан первый эпизод «Триумфа воли» Лени Рифеншталь. Самолет, подобно орлу парящий над Нюрнбергом, ликующие толпы внизу, торжественный проезд фюрера по улицам. Семантика кадров вполне прозрачная — нацисты обожествляли высоту и стремились превратить жизнь в симметричный орнамент. «Не без символического значения, — отмечал Кракауэр, — фигура Гитлера часто возникает на фоне облаков»[2]. С одной стороны, это действительно так. Но с другой — камера приближалась к нему так близко, что были видны пористая кожа, не слишком тщательно побритый затылок, какие-то неаппетитные волоски на шее. Пройдут годы, и операторы MTV будут похоже снимать постаревших Rolling Stones, обыгравших свои морщины и складки как составные имиджа.

Со Сталиным такого произойти не могло, всякая индивидуальная физиология изгонялась. За это, в частности, поплатился в «Колыбельной» Вертов, рискнувший распространить патерналистскую метафору на сферу сексуальной мощи «отца народов». Это было грубой ошибкой. Лучший друг советских детей обладал немереной плодоносной силой, но не мог обрюхатить конкретную женщину. Кроме того, он не ел, не пил, не справлял естественные нужды. Сталин не спал — его привычка работать по ночам превратилась в образ кремлевского окна, горящего над страной как всевидящее и всевидимое око. В фильмах Чиаурели он мог посадить с собой за стол народных избранников, но лишь затем, чтобы угостить, но не разделить трапезу. В «Падении Берлина» сквозная оппозиция Сталин — Гитлер во многом определялась тем, что фюрер часто и неопрятно жрал, в то время как Верховный Главнокомандующий из людских слабостей позволял себе только трубочку (кстати, обезьяна, то есть человекоподобное существо с неокультуренной физиологией, надолго поселилась в зоопарке советской политической карикатуры — слюнявые мартышки и краснозадые макаки олицетворяли и фашистскую сволочь, и зарвавшихся в гонке вооружения буржуев).

Очевидно, что в мифологическом пантеоне советского сознания Сталин претендовал на ту роль демиурга-основателя, которая объективно отождествлялась с Лениным. Рискну предположить, что политическая рокировка в культуре, и в частности на экране, произошла не без участия негласного мифа о «добром Ленине», чьи заветы исказились свирепым преемником. Поддержанная временем установка на «человеческое» все расставила по местам. «Самый человечный человек» то засыпал на полу, укрывшись чужим пальтишком, то показывал заезжему солдатику, где водички набрать. В разговоре заглядывал в глаза, при встрече жал руку и больше всего напоминал не то провинциального учителя, не то уездного доктора — интеллигентного, участливого, даже суетливого в своем стремлении облагодетельствовать всех и каждого. Широко бытовал сюжет о «неузнанном» Ленине — в своей

[2] Кракауэр З. Пропаганда и нацистский военный фильм. — «Киноведческие записки», 1991, № 10, с. 119.

телесной инкарнации вождь победившего пролетариата ничем не отличался от простого смертного. Кроме того, в него стреляли. И попали. Пули продырявили плоть, подтвердив тем самым уязвимость того, кому на смену пришел вождь с именем, исключающим самую мысль о человеческом материале. Говорят, что когда в конце 30-х годов собрался всесоюзный слет театральных исполнителей Ленина и Сталина, парадный московский зал оказался забит приземистыми лысоватыми дядьками из тех, кого в народе называют «лядащими», и гренадерского роста богатырями. Похоже на анекдот, но, по слухам, действительно было.

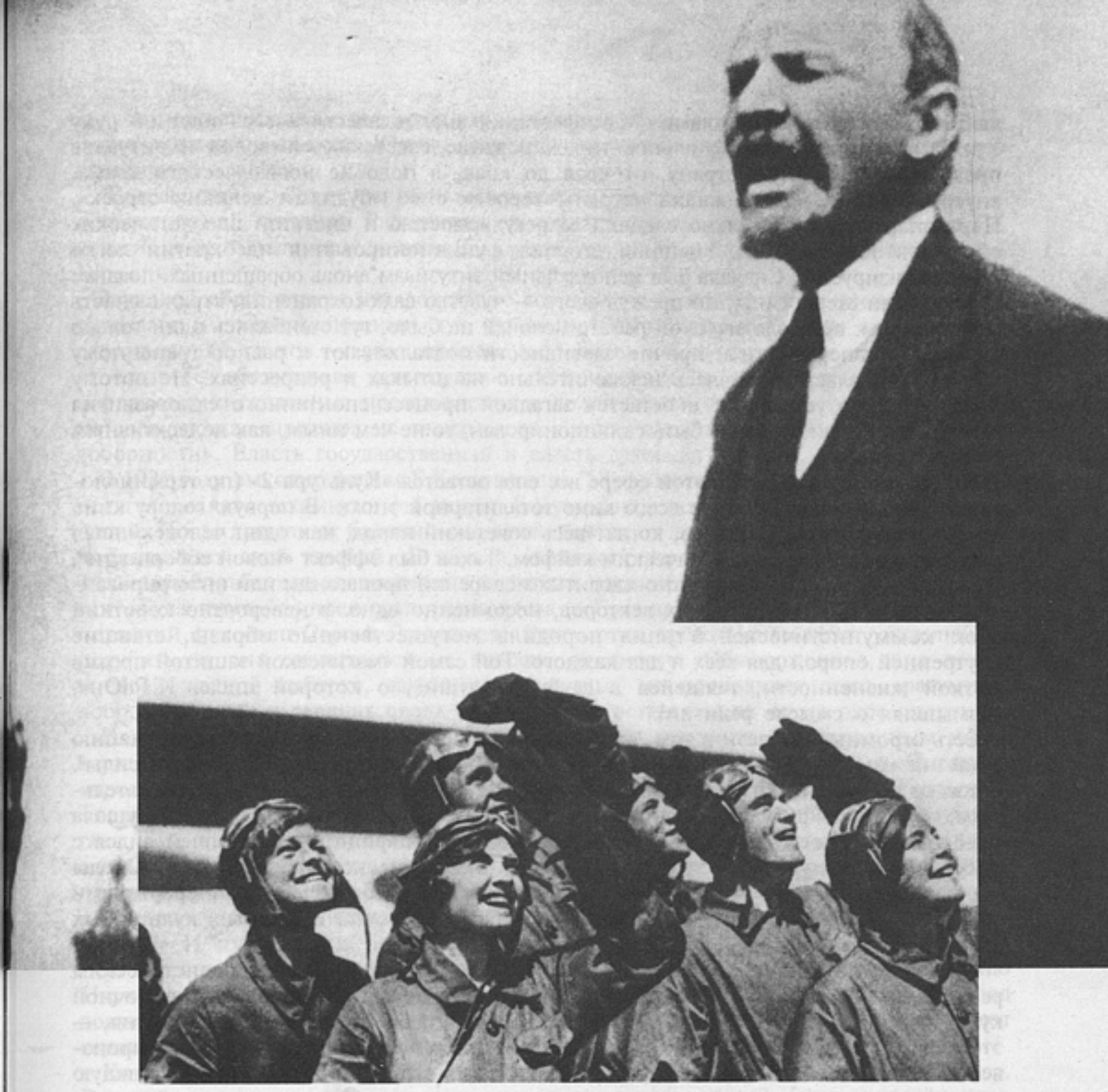
Власть — или, вернее, культура власти — в России всегда стремилась к анонимности и бестелесности. Горбачев, одним из первых попытавшийся построить свой имидж на звездной основе, первым же за это и поплатился. Все помнят, что на заре перестройки, когда портреты генсека еще были обязательным атрибутом руководящих кабинетов и присутственных мест, его официальное изображение существовало в двух вариантах. В одном лысину Горбачева украшало знаменитое родимое пятно, а в другом — нет. Шизофрению худкомбината легко вообразить. С одной стороны, гласность, новый курс и все такое. С другой стороны, власть, даже либеральную, нельзя отягощать лишними физиологическими подробностями. В условиях настоящего рынка проблема решилась куда проще. Не так давно мне встретился немецкий журнал, в котором соответственно отретушированная фотография Горби служила рекламой пятновыводителя.

Постсоветское кино принялось усиленно анатомировать державу. Впрочем, какающий Сталин в соловьевской «Черной розе...» или жрущая опричнина «Пиров Валтасара» ничто по сравнению с «Советской элегией» Александра Сокурова — одной из самых объемных художественных рефлексий на либеральные обещания Ельцина. Тогдашний лидер популистской оппозиции предстал на экране как сгусток материи, как *тело*, излучающее особо внятные сокуровской камере энергетические эманации. И в немой дуэли с пребывающим в бесплотном телеизмерении Горбачевым побеждал зримый, тяжелый, *телесный* Ельцин.

Звездный ореол сопутствовал Ельцину и на массовом уровне. Адюльтерная подноготная покушения на опального политика или странности его поведения перед американцами во время его первого, еще неофициального визита скорее прибавили ему любви, чем скомпрометировали. Надо признать, что сегодня последовательнее других поп-звездного имиджа придерживается Жириновский. Едва ли его многочисленный электорат, не слишком искушенный в механизме имиджмейкерства, сознает, что голосует не за политическую программу ЛДПР, а за недюжинную энергетику ее руководителя, то обливающего оппонентов апельсиновым соком, то затевающего драки перед трибуной, а то и вовсе бегающего наперегонки с обезьянами (!) где-то в тропиках (последний сюжет показал недавно Владимир Молчанов и, думаю, невольно завербовал тем самым несколько новых избирателей ЛДПР).

Перед декабрьскими выборами телевидение крутило клип, в котором Жириновский лихо отплясывал на дискотеке, со значением поглядывая на платиновую блондинку, похожую на итальянскую порно-парламентарку (была это она или нет, сказать трудно — кадр утопал в полумраке). Умеренного центриста Ивана Рыбкина тогда же в декабре зрители увидели глазами бывших односельчан. Автобус трясся по проселочной дороге, а пожилые колхозники и колхозницы, всматриваясь в объектив, прозревали за кадром «своего Ваню» — бывшего сердцееда и танцора твиста, отбывшего в столицу вершить государственные дела. Собственной персоной Рыбкин являлся только на мгновение. Он обнимал престарелую матушку (была ли это его мать на самом деле — сказать опять-таки трудно) и сообщал, что погостит недолго. Державные заботы ждут.

Претенденты на власть, как видно, продолжают путешествовать между сверхтелом и великим анонимом. Разница только в том, что полвека назад их конечные остановки означали противоборство культур, а теперь соединились в одной. Кто знает, может быть, для того, чтобы понять, кто в ней есть кто, надо иногда заглядывать в киноархив.



Елена Стишова

ТРУБА АРХАНГЕЛА, ИЛИ ЗВУК ВЛАСТИ

В отличие от демократической власти, уверенной в себе настолько, чтобы не обращать особого внимания на внешний вид, власть тоталитарная очень озабочена тем, как она выглядит. Этому типу власти свойствен своего рода эксгибиционизм — она обожает выставлять себя напоказ, демонстрировать свои атрибуты-скипетры и

любоваться своими ритуалами. Манифестация знаков власти всегда идет об руку с их тиражированием. Тотальное тиражирование советских символов и ритуалов превращало огромную страну, от края до края, в подобие неоязыческого храма, внутри которого текла жизнь «страны героев» с ее «буднями великих строек». Партаппаратчики бдительно следили за регулярностью и чистотой идеологических обрядов... Как раз эта, внешняя сторона функционирования идеократии легко рационализируется. Сначала был неподдельный энтузиазм вновь обращенных, позднее срабатывали стереотипы, но прежде всего — чувство самосохранения, страх выпасть из структуры: в идеологической работе мелочей не было, тут ошибались один только раз — как саперы. Эти и прочие очевидности подталкивают к распространенному выводу, что власть держалась исключительно на штыках и репрессиях. Не потому ли до сих пор ускользает и остается загадкой процесс спонтанного саморазвития власти? Ведь если он и мог быть санкционирован, то не чем иным, как коллективным бессознательным.

Источником открытий в этой сфере все еще остается «Культура-2» (по терминологии В.Паперного), и прежде всего кино тоталитарной эпохи. В первую голову кино 30-х — времени уникального, когда «весь советский народ, как один человек» впал в состояние, схожее с наркотическим кайфом. Таков был эффект «новой соборности». Был ли он результатом сладостно-ядовитых испарений пропаганды или интегрированным итогом сложения многих векторов, несомненно одно: в невероятно короткий срок коммунистическая Утопия породила могущественные образы, ставшие внутренней опорой для всех и для каждого. Той самой «магической защитой против жуткой жизненности, таящейся в глубинах души», о которой писал К.Г.Юнг, размышляя о смысле религии[1].

Есть огромный соблазн в том, чтобы потерять себя, переключить идентификацию с «я» на «мы», отдаться во власть безличной, но могущественной и доброй силы[2]. Отказ от рефлексии, от «психологии», слияние с «мы», с коллективным бессознательным, «жизнь в ритуалах и символике Credo» (К.Г.Юнг) — вот чем искушала идеократия и своего добилась. Человек был деперсонифицирован, «каплей лился с массами» и получал от этого прямо-таки экстатическое наслаждение. Следы обобществления личности, подмены личностного мира идеологическими стереотипами остались не только в поэзии Маяковского — их достаточно и в других культурных стратах осуществленной Утопии.

С легкой руки М.Горького тоталитарная культура была названа «социалистическим реализмом». Термин этот, на мой взгляд, больше подходит нормативной и худосочной культуре конца 40-х — начала 50-х годов, 30-е же, особенно начало десятилетия, — это скорее «магический реализм». Иван Дыховичный в «Прорве» пытался воспроизвести именно магическую ауру сталинской деспотии, ее пламенную, манящую энергетику.

Это явление, ключевое, как мне кажется, для практики сталинизма, адекватно визуализировать невозможно. Это эфирный слой эпохи, ее аура и ее магия. А магия — скорее атмосфера, воздух, чем знак, скорее звук, чем начертание (в той же «Прорве» очень многое строится на фонограмме).

Валерий Подорога, не раз писавший о знаках власти, считает, что для сталинизма значимей письмо (печатное слово), а для фашизма — голос, и связывает сей феномен с ораторскими притязаниями фюрера и отсутствием оных у вождя народов. Сталинде предпочитал переписку со своими подданными, а Гитлер обожал произносить речи. И тем не менее сталинская власть звучала, и как звучала! Магия ее звучания лишь усиливалась оттого, что источник державных речений был деперсонифицирован и развоплощен. Голос власти преображался в глоссолалию, в «боговещание». Будь в те годы мало-мальски развитое телевидение, Сталин его запретил бы, ибо телеэкран,

---

[1] См.: Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного. — В кн.: «Архетип и символ». М., 1991.

[2] Об этом см. также: Богомолов Ю. Краткий конспект длинной истории советского кино. 20—70-е годы. — «Искусство кино», 1995, № 11.

будучи поставщиком и транслятором массовых мифов, разрушает магию. Только на радио возможен эффект Юрия Левитана, гениально воплотившего глоссолалию сталинской власти.

«Боговещание», божественный лепет власти, явственно слышно — и видно! — в тоталитарной культуре. Радиоточка становится сакральным знаком власти, о чем, кстати, свидетельствует и живопись художников сталинской России и гитлеровской Германии[3].

Звуковой образ власти парадоксально совпадает с поэтикой волшебной сказки, ее чудесами и захватывающими дух тайнами. Выпадение в сказку, актуализация сказочных архетипов — этот процесс шел параллельно в социуме и в культуре. И активно обслуживал идеократию. Без насилия и принуждения. Что-что, а фольклорно-сказочные представления о новой власти сверху не спускались. Они, по слову поэта, «пришли, не ожидая зова», — как спонтанное саморазвитие «новой соборности». Власть государственная и власть духовная слились.

В 1931 году выходит фильм Г.Козинцева и Л.Трауберга «Одна» — про выпускницу педагогического техникума (ее играет Е.Кузьмина), получившую распределение на Алтай. После душевных борений она отказывается от личного счастья, от замужества и принимает свой жребий. В глухой алтайской деревне, где идет ожесточенная классовая борьба, она ввязывается в неравный поединок с местными баями-кулаками и подкулачником — председателем колхоза («образ врага» филигранно портретирует недавний фэксовец Сергей Герасимов). Разумеется, вражьи силы хотят учительницу погубить, и она оказывается на волоске от смерти. Обмороженная, она лежит в своей жалкой хибарке, закутанная в тряпье, но продолжает сеять «разумное, доброе, вечное» в сердцах своих учеников, не оставляющих ее на одре смерти.

И вот тут совершается чудо. В кадре возникает лесовина с укрепленным на ее вершине раструбом репродуктора. И оттуда, с вышины, прямо как в Писании, «происходит» Голос: «Слушайте, слушайте! На Алтае умирает учительница Кузьмина. Только немедленная операция может спасти ее!» Героиня уже слышала этот трубный глас. Там, в Ленинграде, когда она была в смятении, ехать или отказаться, остаться в городе с любимым, свить гнездо, купить давно присмотренную мебель, этот Голос из репродуктора на столбе настиг ее на перекрестке: «Товарищи, в этот момент решается судьба миллионов людей. Что ты сделал, что ты делаешь, что ты будешь делать?» И тогда-то она решилась: «Я поеду...»

Видно, там, наверху, ей было зачтено, и теперь Голос возвестил: «По постановлению Наркомата вылетел на Алтай санитарный самолет!» Далее следуют снятые под документ кадры: как самолет летит, как приземляется, как множество рук поднимают героиню с подводы и множество других рук принимают ее на борт.

Кому принадлежит голос? Разумеется, не диктору, диктор всего лишь медиатор. В какой системе координат надо искать ответ на этот вопрос? Нет сомнений в том, что это образ религиозного происхождения. Его функция в фильме не сводится к информации — напротив, он доминантный, смыслообразующий. Пожалуй, самое поразительное, что в нем нет никакой тенденциозности. Это не публицистика и не политика, а самая настоящая мистерия Власти. И пусть эти кадры возникли на самом краю сюжета, их маргинальность — продуманный и сильный драматургический ход. Ибо образ Власти-спасительницы, Власти-заступницы и есть сверхцель фильма, который вернее пересказывать с финала, а не с завязки. Тогда получится вот такая история.

Учительница Кузьмина в первых эпизодах уверена, что счастье — в личной жизни, в любви. Она распевает на все лады «Какая хорошая будет жизнь!», поглядывая на портрет красавца жениха и предвкушая близкую свадьбу. В конце фильма мировоззрение героини меняется. Теперь ей ясно, что счастье в служении, в борьбе за коммунистические идеалы. И в борьбе она не одна, с ней вся страна и родная

---

[3] Об этом см.: Голомшток И. Тоталитарное искусство. М., 1994.

советская власть. Она все слышит, все знает... Если потянуть за эту ниточку еще, мы придем к тому, что развоплощенный Голос заместил жениха героини. Впрочем, после ее отъезда из Ленинграда о женихе действительно ни слуху, ни духу. Приехав на место, учительница достает из сумки вместе с куском хлеба портрет любимого, но на этом любовный мотив иссякает, выдавая свою умышленность.

Если обрыв любовной истории — нечаянная проговорка об истинном замысле, то анонимность Голоса — гениальная угадка, почти пророчество. Власть постепенно оставляла популистский стиль первосвященников революции и погружалась в эзотерическое пространство за сакральным занавесом. Народ знал своих вождей все больше по портретам, что регулярно выставлялись к каждому престольному празднику, копируя деисусный чин православной церкви. Носителем Власти чем дальше, тем больше становилось анонимное «Оно», и именно глоссолалия была его ипостасью — то грозной, то ласковой, то карающей, то милующей.

Симптоматично, что когда сталинская власть пала, чары развеялись и были названы конкретные имена «нарушителей ленинских норм», дикторы — обладатели «державных» голосов — попали в разряд «нечистых». Голос Юрия Левитана, еще звучавший в эфире, воспринимался как пародия. Прогноз погоды в его исполнении звучал как апокалипсис, и это было комично.

Более драматично сложилась судьба латышского диктора Бориса Подниекса (отца Юриса Подниекса, замечательного документалиста). В фильме «Голос» А.Сукутса Юрис рассказывает о профессиональном кризисе, который пережил его отец с началом «оттепели». Ему пришлось искать новую интонацию, новые модуляции и etc. Сам же Подниекс-старший не мог ничего сказать документалистам; в момент съемок он с трудом поправлялся после инсульта и вновь учился говорить, упражняясь перед зеркалом...

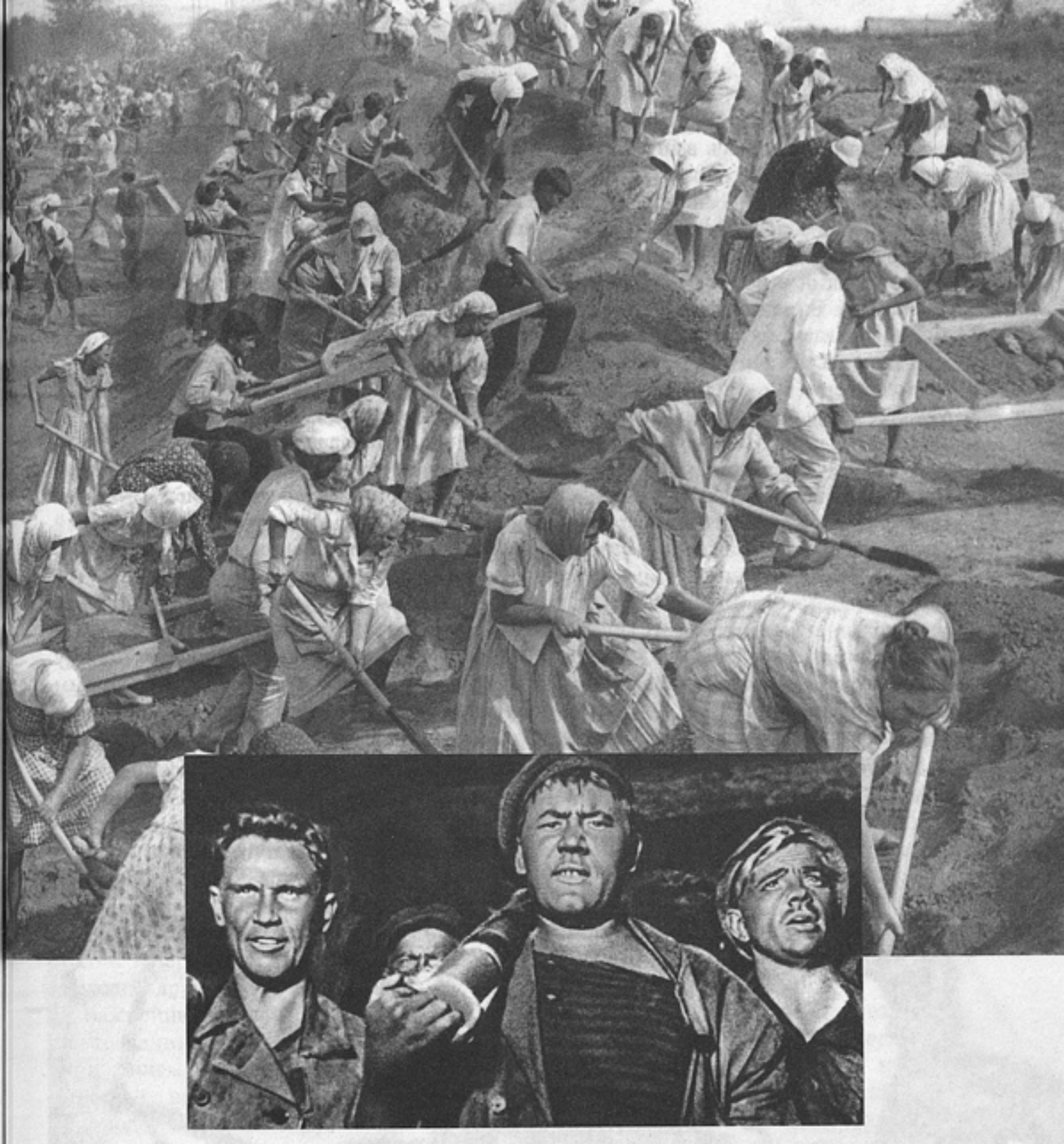
Конец Утопии стал концом «боговещания». Запреты на культовую семиотику, в частности запрет на изображения самого «отца народов» и его ближайших соратников, лишили громкоговоритель лестного сходства с трубой архангела. Но знаковая природа звучащей радиоточки, отсылающая к древним мифологиям, осталась при ней — просто произошла естественная перекодировка значений. Не помню, кто из дикторов прочитал в эфире сообщение о полете Юрия Гагарина, зато отлично помню гениальную фотографию Валентины Гагариной, обошедшую все газеты мира: она стоит, как громом пораженная, воздев к лицу руки, у черной тарелки радиорепродуктора.

Но настоящим концом темы «боговещания» в нашем кино стала, на мой взгляд, недавняя картина Петра Тодоровского «Какая чудная игра!». Только этого никто не заметил, включая самого автора. Между тем большой некрасивый радиоприемник довоенного дизайна, вокруг которого развивается действие, — это и есть мистическое тело тоталитарной власти. Студенческая компания в начале 50-х жизнью заплатила за то, что этого не понимала.

Сама история вкратце выглядит так: студенты придумали розыгрыш, который пользуется неизменным успехом. Обладатель «властного» голоса прячется в шкаф и вещает оттуда через микрофон-усилитель «под диктора» — как будто по радио. Поощренные полной верой окружающих в происходящее, ребята осмелели и однажды, собрав у приемника всех наличных обитателей общежития, объявили очередное снижение цен и свободу слова (!). Разумеется, нашелся стукач. Всех увезли, куда надо. И всем дали «вышку».

Многие коллеги считают страшный финал с расстрелом притянутым за уши. По мне так финал более, чем правдив. Это метафора карающей Власти. Тоталитарная власть высшей мерой карает тех, кто смеет с ней шутить, — с богами не шутят, им поклоняются.

С позиций сталинской деспотии попытка подражать Голосу Власти есть покушение на власть. Сегодня в ответ на это многие лишь пожимают плечами.



Д.Быков

БЛУД ТРУДА

Не будет большим преувеличением сказать, что тема труда была непременным атрибутом советского кино в его классических образцах: в противном случае картина просто становилась «непроходной». Исторические фильмы исключения не составляли, поскольку в них предполагался непременный показ бедствующих и трудящихся масс. Эта идеологема в обветшавшем виде досуществовала вплоть до начала пере-

стройки, на заре которой «Тема труда в современном советском искусстве» все еще исправно предлагалась выпускникам и абитуриентам как свободная. Не было такой рыбки, которую можно было бы выудить из мутного советского пруда без труда. Как особенно хитрые абитуриенты, так и особенно талантливые режиссеры умудрялись подверстывать под заветную тему творческий труд — скульпторов, ученых, писателей и прочая. Не один советский поэт чувствовал комплекс вины за то, что ничего не делает руками в прямом и грубом смысле этого слова (фривольных смыслов просят не искать). Впрочем, несоветский поэт Пабло Неруда не избежал этого же опасного, но неизживаемого комплекса (см. «Руки поэта»). Иными словами, еще можно было как-то спасти картину, смешав два понятия: труд грубый, ручной, тяжелый, насильственный — и труд творческий, самозабвенный, являющийся единственным условием существования для всякого творческого человека.

На смешении этих двух понятий, собственно, держалась вся мифологема труда в советском искусстве, поскольку основой основ этого искусства был тезис о том, что всякая работа обязана доставлять радость, а если она ее не доставляет, то трудящийся субъект нуждается в перековке гораздо больше, чем унизительный и унылый труд — в рационализации. «Здесь мерилом работы считают усталость», и потому меркой результативности труда в советском искусстве являлось прежде всего его количество, затем — степень тяжести (желательно максимальная, вплоть до полного изнеможения и даже смерти) и, наконец, его иррациональность.

Блистательный прозаик Михаил Веллер задался однажды вопросом: почему пресловутое строительство узкоколейки в «Как закалялась сталь» было таким долгим и мучительным процессом? Веллер проконсультировался со знающими людьми и расписал процесс вплоть до сметы. Для нормальных людей при всех исходных

«Высота», реж. А.Зархи

условиях работы тут было на две недели, даже без особого надрыва. Конечно, если не имела место диверсия. Но без надрыва, без истерики, без пупочной грыжи какая же героика? Вот почему в обеих последних экранизациях «Стали», особенно в телевизионной версии студии имени Довженко, узкоколейка строится с такими страданиями, что больно за босого В.Конкина, чавкающего по грязи и еще умудряющегося после этого о чем-то просить под гармонику товарища Память.

Аврал, прорыв, надрыв — вот нормальная атмосфера советской работы, и без этой атмосферы она теряет всякую ценность, хотя бы и будучи стократ более производительна.

Труд — и чем тяжелее, тем лучше, — призван был доставлять советскому человеку радость, и это не так глупо, как кажется на первый взгляд. Дело в том, что труд действительно такую радость доставляет, когда осуществляется в охотку, в силу призвания или на благо ближнему. Ни один процесс, включая занятия любовью, без этих условий радости доставлять не может. Однако главная задача всего советского искусства — и киноискусства прежде всего — была в том, чтобы доказать, будто радость может доставлять и занятие, вменяемое в непременную обязанность. Более того: именно обязательность процесса и должна была вызывать радость — восторг от слияния с неким коллективным телом и коллективным делом. Здесь тоже есть момент здравый, поскольку именно прежде всего труд позволяет осуществить то коллективное слияние, которое на какое-то время действительно способно спасти от экзистенциального одиночества. Труд был патентованным средством от рефлексии, панацеей от избыточных размышлений, и в этом смысле он исправно выполняет свою роль во всех советских картинах — от «Большой семьи» до «Семьи Ивановых». Как только молодой герой в «Чистом небе» перестает трудиться и начинает размышлять, для главного героя это становится невыносимо. Рефлексирующий, ищущий себя юноша, стоящий перед традиционной для всякого молодого человека экзистенциальной проблематикой, получал в советском кино один универсальный ответ, а именно путевку на производство. «Поди-ка попляши!» — раздается в адрес персонажа, мучимого нравственными исканиями, и он либо обнаруживает себя на заводе (из фильма в фильм повторяющийся кадр, где бытийная проблематика с легкостью смывается в душевой вместе с копотью трудового дня среди мускулистых голых товарищей), либо добровольно едет на комсомольскую стройку, где в награду находит дружбу, понимание и любовь потной дивчины.

Важнейшей задачей советского искусства было преображение рутинного труда в праздник. К слову сказать, Шаламов считал физический труд величайшим унижением человека — и был в этом безусловно прав, поскольку труд грубый, простой, повседневный есть именно унижение, напоминание о нашей плотской природе, печальная необходимость. Героизировать этот процесс — все равно что героизировать акт поедания пищи или дефекации. Как сделать труд приятным и героичным? Над этим вопросом билось все советское искусство. Мариэтта Шагинян в «Дневниках» (порциями публикуемых в 30-е годы) предлагала подавать труд как игровой процесс. Интересно, что П.Луцик и А.Саморядов попытались сделать то же самое, но уже в ироническом контексте — в сценарии «Дети чугунных богов». Авторы рассказывали, что поставили себе целью доказать, будто из советского аврала можно сделать боевик не хуже «Рэмбо». Публикация этого сценария отчетливо показала: сделали. Но пролетарий опять-таки с трудом воспринимает такие штуки: у него не хватает воображения представить, будто он играет у конвейера или сражается с огнедышащим чудовищем-вагранкой.

С игрой не сработало, и понадобились другие стимулы. С конца 30-х годов в советском кино начинает мощно звучать тема соревнования. Это, надо признать,

мощный стимул. Шедевром такого искусства останется фильм «Светлый путь», двустишие из которого «Ой, боюсь, боюсь, устану, ой, боюсь, недокручу» варьировалось советским фольклором во всех ситуациях, на все лады. Рекорд в картине, собственно говоря, ставится бессмысленный — героиня «на весь бы мир одна наткала бы полотна», но то же самое вполне мог сделать коллектив нормальных ткачих на нормальной технике. В каком-то смысле соревновательный момент есть не что иное, как момент искусственного создания того самого аврала, который еще способен придать труду некую интригу. Мечась вдоль десятков станков, героиня взвинчивает («докручивает») себя до крайней степени, и то же самое проделывают рубающие уголек герои «Большой жизни».

Идея соревнования есть интуитивная попытка заменить альтруистический мотив труда эгоистическим — желанием первенства и славы. Это не так глупо. Трудиться из альтруистических соображений могут только подвижники и святые, трудиться же из эгоизма может всякий нормальный человек, и ему не может не доставлять радости апофеоз всенародного признания. На такие апофеозы советское кино 30-х годов не скупилось. К концу 30-х, однако, теория бесконфликтности уже вовсю набирает обороты, хотя окончательно оформляется лишь в послевоенных «Кубанских казаках», «Сказании о земле Сибирской» и прочих мифопоэтических творениях перезрелого тоталитаризма. Процесс труда надлежит показывать уже без надрыва, без трагизма, ибо труд у нас стал не только делом чести, славы, доблести и геройства, но и разлюбезным занятием, что народ на своем ироническом языке претворил в гениальный лозунг «Хлеба не надо, работу давай!». Тут возникают «Трактористы» — фильм наиболее показательный.

О надуманности конфликта тут говорить смешно, поскольку смешно вообще применять к этому блистательному гротеску какие-либо традиционные критерии. Это типичная пырьевская картина, где труд трактуется как беспрерывный праздник. Процесса труда нет как такового, вернее, он номинален, а есть беспрерывная песнь-пляска. Мы почти не видим Клима Ярко пашущим, но зато видим пляшущим — и это позволяет нам с легкостью вообразить, как должен пахать такой плясун. Опять-таки вместо демонстрации трудовых подвигов Клима нам показывают, как этот поистине бурлескный персонаж учит своих трактористов уставу Красной Армии. Разумеется, из трактора при определенных условиях легко соорудить танк, у них немало общего (оба ездят), но даже в условиях капиталистического окружения и усиливающейся классовой борьбы только очень воспаленное сознание способно вообразить бригаду трактористов, в охотку изучающих армейский устав. Одним словом, труд-подвиг одновременно есть труд-праздник, и отсюда начинается самая большая, тотальная ложь.

Все меняется в 50—60-е годы, когда вроде бы становится можно признать, что труд бывает тяжелым и что «отдельной части» населения не хочется каждое утро вставать по гудку. Разумеется, эта часть населения пока еще ходит в отрицательных персонажах, но признается ее наличие и даже право на заблуждения, преодолеваемые по мере врастания в коллектив. Различия между трудом творческим и вынужденным тут по-прежнему нет, хотя оно уже намечается: люди творческих профессий изо всех сил стараются доказать, что они тоже труженики. Скульптор ваяет с таким же напряжением, с каким стахановец рубает уголек. Ученые ночами не спят и героизируются по мере сил как в шедевре М.Ромма «Девять дней одного года», так и в более скромной, но весьма показательной ленте «Иду на грозу» С.Микаэляна.

Поэтический советский кинематограф 60-х поэтизирует процесс труда, отказываясь от пафоса надрывной героики и подменяя его более цивилизованной лирикой. Непременным становится кадр, в котором либо торжествующие колхозники посыпают

себя зерном нового урожая, либо торжествующие нефтяники умываются нефтью. Из дела сначала героического, а потом праздничного труд становится делом романтико-поэтическим, и оттого его изображение либо принимает нарочито театральный, условный характер (как в экранизации «Иркутской истории»), либо усиленно разбавляется пейзажем, благо таежные стройки тому способствуют. «Карьера Димы Горина» и «Девчата» в этом смысле недалеко отстоят друг от друга.

В 60-е и 70-е годы, однако, экзистенциальная проблематика властно вторгается в производственные драмы. Становится очевиден мировоззренческий кризис с виду благополучного пролетария, которому труд уже не доставляет ни радости, ни сознания своего героизма. Зеркалом такого кризиса, его наиболее точным изображением становится «Охота на лис» В.Абдрашитова и А.Миндадзе, где обнаруживается вся пустота жизни советского труженика. Труд как процесс монотонный, утомительный и в конечном счете бесплодный в полной мере показан в кинематографе 70-х, где герои исправно трудятся, выполняя установку правящей идеологии, но труд этот уже не приносит им ни радости, ни удовлетворения, поскольку не снимает традиционной психологической проблематики. Героини «Старых стен» или фильма «Москва слезам не верит» вкалывают вовсю, что никоим образом не снимает проблем женского одиночества со всеми сопутствующими проблемами.

Труд постепенно вытесняется с экрана — он есть, но уже нет той «философии общего дела», того пафоса созидания, которым еще веет от фильмов начала 60-х. Во-первых, вопреки всему все-таки идет некая рационализация производства, и не больно-то погеройствуешь. Во-вторых, система загнивает, и народ умнеет. Впервые появляется различие между трудом творческим, вызывающим радость, и трудом рутинным, вынужденным, что пока находит свое отражение главным образом в картинах об интеллигенции — об ученых, врачах и учителях. Все это время продолжают выходить дежурные фильмы о производстве, но смотреть их уже ни у кого нет охоты, а В.Черных и А.Сахаров, снимая «Вкус хлеба», всячески избегают «симфонии» труда, сосредоточиваясь на характерах героев и доводя их образы до почти гротескной яркости.

Вполне естественно, что во времена перестройки и постперестройки тема труда как такового вообще уходит из кинематографа. Либо пародируется — как у Ю.Мамина в «Фонтане» или у С.Ливнева в «Серпе и Молоте», либо вообще уходит из поля зрения авторов. Когда-то Катаев написал рассказ о декораторе и прочел его Бунину. Бунин очень разозлился: «Когда же ваш декоратор начнет писать декорации?!» Нечто подобное наблюдаем мы во всем кино 80—90-х годов: профессия героя, если он только не партийный функционер, не имеет для сюжета решительно никакого значения. Кто помнит профессию главной героини фильма «В городе Сочи темные ночи»? Кто может представить себе трудовые будни маленькой Веры? Кому какое дело до профессии родителей Плюмбума, наделенных лишь набором знаковых черт (очки, любовь к спорту и авторской песне)? Где вообще процесс труда? Декораторы не пишут декораций — и все тут.

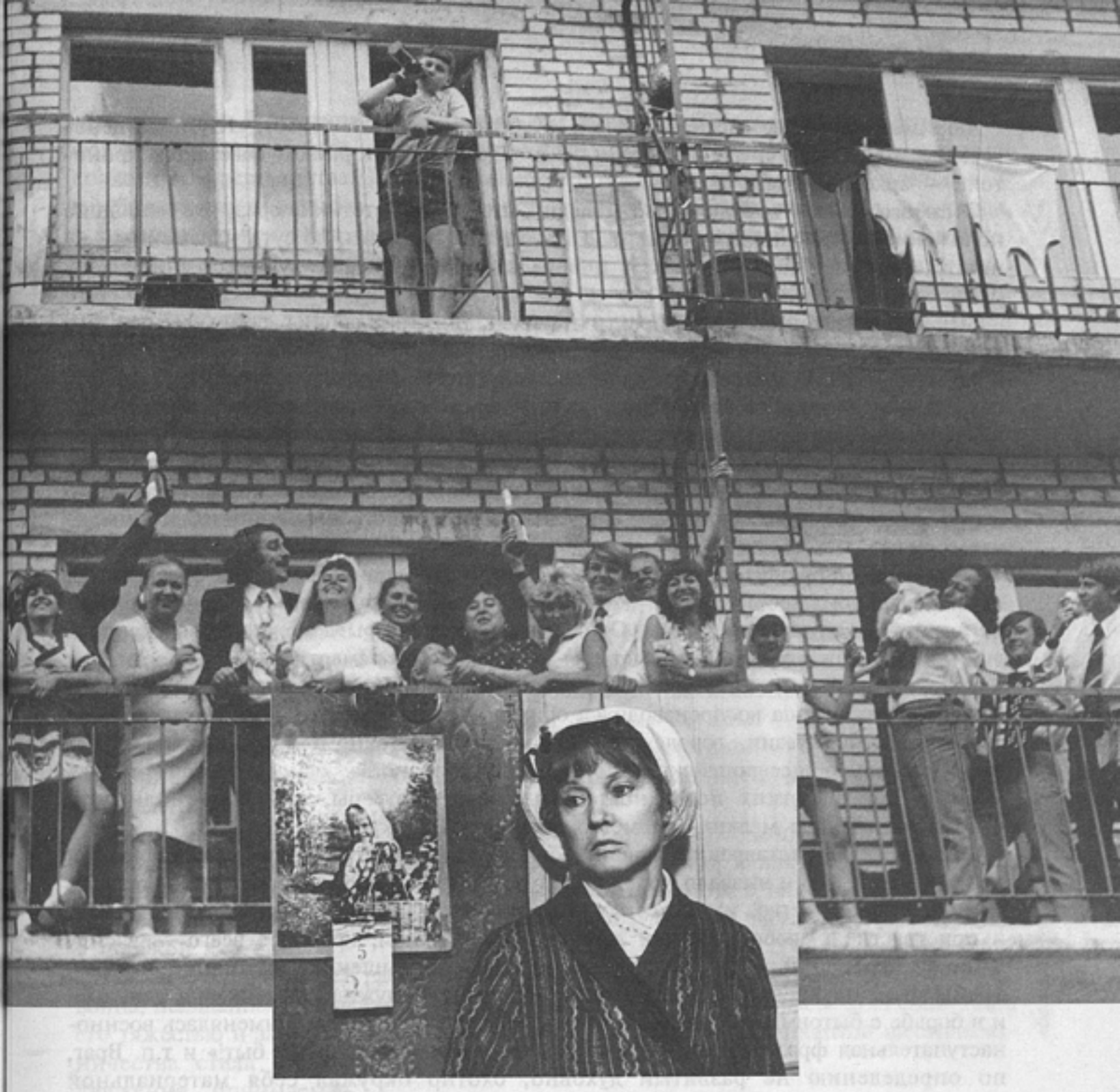
В молодом кино тема труда отсутствует полностью — я не говорю о бездарных формальных экспериментах, не говорю даже об «Ассе» С.Соловьева, где принципиальное нежелание Бананана интегрироваться в трудовую реальность, его оторванность от рутины подаются как знак нонконформизма. Нежелание трудиться из черты маргинальной становится чертой преобладающей и восхваляемой — апофеоза своего эта тема достигает в сценарии Ренаты Литвиновой «Нелюбовь», где героиня надрывно рефлексирует по поводу своей неустроенности и своих рваных чулок, но мысль о том, чтобы пойти работать и купить себе новые чулки, ей принципиально не приходит в голову.

Апофеоз отказа от труда — фильм Киры Муратовой «Астенический синдром». Труд — даже такой благородный, как преподавание, — выступает здесь одной из причин всеобщей астении, ибо, во-первых, этот труд никому не нужен и толку от него никакого, а во-вторых, он утомителен и однообразен, и единственным счастьем является бегство от него — даже не в творчество (столь же обременительное и бесполезное), а в сон. Профессия машинистки — героини «Подмосковных вечеров» Валерия Тодоровского вызывает у нее омерзение. Профессия героев «Лимиты» — декорация, условность; они имитируют как труд, так и отдых, вообще все имитируют, и Денис Евстигнеев развенчивает эту «имиту» со всей беспощадностью.

И тут-то выяснилось, что когда тема труда уходит из литературы и искусства, а труд — из жизни большей части населения (начинающей жить на дивиденды, разоряющейся на этом, лишающейся работы из-за конверсии и проч.), это приводит к последствиям не менее жутким, чем апофеоз мартышкина труда в советском кинематографе времен сталинского ампира. Выясняется, что труд — самогипноз исключительно высокого порядка. Что вид куска земли, вспаханного тобою лично, внушает тебе мысль о собственном могуществе. Что мысль о смерти (особенно невыносимая в конце века, в эпоху краха всех существующих идеологем) во многом снимается и побеждается мыслью о бессмертии в сделанном, о том, что останешься в делах своих рук и прочая. Что даже страх нищеты — главный страх советского населения переходного периода — отчасти побеждается трудом, причем трудом нормальным, систематическим (бизнес трудом никто сегодня не назовет — это перманентная разборка, и я рад напомнить, что «менеджер» переводится с английского именно как «ухитряла»). Реальность вообще исчезла, ушла из кино, как, впрочем, ушла и из нашей с вами повседневности, где все зыбко и неопределенно, многоукладно и пестро. А вместе с реальностью кино стало игнорировать и тот простой факт, что среднестатистический гражданин все-таки ходит на работу или во всяком случае к этому стремится.

«Есть блуд труда, и он у нас в крови», — провозглашал Мандельштам, любивший «честный деготь труда».

В своем отказе от любой работы и, соответственно, от ее изображения в кино наши современники пренебрегли и творчеством (за полной его ненужностью во времена перемен), и рутинным хлебопашеством (астения, отсутствие нормальной техники, тотальное попустительство самим себе). Последствия не замедлили сказаться, обернувшись прежде всего маргинализацией как кинематографа, так и его персонажей.



Петр Вайль

КУБАНСКИЕ КАЗАКИ В ПОИСКАХ РАДОСТИ. БЫТ

Знаковая насыщенность советского кинематографа 40—60-х годов так высока, что при всем желании смотреть эти фильмы просто как «кино» — не получается. Каждый раз это модель жизни — будь то «Глинка» или «Айболит-66». Понятно, message сталинского и оттепельного искусства был противоположен, но куда важнее, что необходимость message'а сомнений не вызывала. Для меня, зрителя, еще ценнее то, что сверхзадача решалась на экранной поверхности с трогательной простотой и выразительностью.

Любимые картины: «Весна» (1947) и «Кубанские казаки» (1950), «Шумный день» (1961) и «Девять дней одного года» (1962). Обе пары — в рамках советского хронотопа — архетипичны.

С самого начала возникли две модели быта и его эстетики, сразу же занявшие положение официальной и интимной. Их противоборством, по сути неизменным на протяжении всей истории СССР, и определяется социально-художественная роль быта.

Выросшая из повседневной практики революции, гражданской войны и военного коммунизма, модель декларативная, «пролетарская» провозглашала принципы аскезы и минимализма. Ведущей этико-эстетической категорией было отрицание комфорта как помехи в труде и бою. Грандиозный перелом означал полную смену среды обитания («Разрушим до основанья, а затем...» — «Интернационал», «Вычистим землю, посадим сад» — «Мой друг Иван Лапшин»), из чего вытекала несущественность быта. Корень тут — в гностическом представлении об антагонизме материального и духовного начал, сведении бытия человека к небытийственным — внебытовым! — категориям.

Естественно присущая человеку тяга к быту и уюту, понимаемая как организация индивидуального пространства — модель реальная, «буржуазная», — противостояла принципу коммунальной аскезы. От революционного взрыва можно было укрыться лишь в домашнем кругу. Быт выступал как защитой от смерти и бездомности, так и альтернативой утопическому обобществлению жизни. В ностальгии по «нормальной» жизни с начала нэпа воспроизводился обиход — в зависимости от возможностей — дворянства, буржуазии, городского мещанства, зажиточного крестьянства. В целом — стиль общеевропейского позднего викторианства: основательная тяжелая мебель, много мягких поверхностей, плотные портьеры, кружевные занавеси и абажуры, обилие мелких предметов обстановки и украшений.

Эстетическую реставрацию власть восприняла как стремление к реставрации политической, что и вызвало простую полувековую войну с «мещанством», которым были и стяжательство, и ханжество, и пассивность в общественной деятельности, и пристрастие к любовным или детективным романам, но более всего — в силу легкости фиксации — излишества в одежде и повышенное внимание к быту. Граммофон, плюшевый диван, клетка с канарейкой служили фактически уликами, и в борьбе с бытовым мещанством вплоть до конца 60-х годов применялась военно-наступательная фразеология: «на бытовом фронте», «за здоровый быт!» и т.п. Враг, по определению не развитый духовно, охотно окружал себя материальной избыточностью. В «Молодой гвардии» сущность предателя становится ясна еще до его перехода на службу к немцам: «Втайне он завидовал заграничным галстукам и зубным щеткам своих товарищей до того, что его малиновая лысина вся покрывалась потом». И, напротив, герой той же книги коммунист Валько «не променял своего советского первородства на галантерею».

(В скобках намечу отдельную тему. Генеральная оппозиция «духовное — материальное» давала как следствие частную оппозицию «чистота духовная — чистота телесная». «Чистюля» — одна из характеристик мещанина. Повышенное внимание к гигиене выступало признаком чужака: у американца «портянки, небось, белее снега» — «Баня» Зощенко; «у нас нет умывальника, мы поливаем друг другу из кружки во дворе», — отвечает девушка оккупанту, который «дважды в день, утром и перед сном, мылся с головы до ног горячей водой» — «Молодая гвардия». И даже куда более поздняя героиня Дорониной в фильме «Три тополя на Плющихе» говорит: «Каждый день мыться — лодырем станешь».)

Прорыв наметился в позднем сталинизме. И в «Весне», и в «Кубанских казаках» — отход официальной линии от «пролетарской» модели и переход к модели

«буржуазной». В картинах «западника» Александрова и «почвенника» Пырьева — фактически рекламный показ зажиточного быта: городской интеллигенции и колхозного крестьянства. Примечательно, что богатство кубанских земледельцев — в обилии не продуктов, что было бы естественно при характере их труда, а промышленных товаров, в том числе предметов бытового обихода: важными оказываются не те ценности, которые можно произвести, а те, которые можно приобрести. Еще нагляднее новый подход в «Весне», где квартиры московской научно-художественной элиты обставлены с миллионерской роскошью, герои пользуются прислугой и лимузинами.

Разрыв между кино и реальностью ни для кого секретом не был. Юрий Любимов вспоминал, как на съемках к нему подошла местная колхозница с вопросом: «А скажи, родимый, из какой это жизни вы представляете?» Очевидно, что массовая демонстрация новой «буржуазности» была рассчитанным жестом власти. Не случайно и то, что роль советской аристократки в «Весне» исполняла Орлова, чей образ прочно ассоциировался с девушкой из народа («Веселые ребята», «Светлый путь»), борющейся с мещанами.

Поздний сталинизм выдвигал новых героев, окруженных новым бытом. Подразумевалось, что «буржуазность» заработана, заслужена, завоевана и потому легитимна. Победившая в великой войне и простершая свою власть на полмира империя насаждала представление об имперском обществе с наглядной иерархией, в частности с аристократией на всех уровнях (интеллигентской или колхозной), которая ощутимо пользовалась плодами верной службы. А в системе наград и привилегий иерархия ценностей оставалась неизменной — то есть, по сути, всемирно универсальной: во главе с просторным жилищем, добротно и красиво обставленным.

Как и во всем мире, в 60-е годы в СССР произошла социально-эстетическая революция. Хрущев приоткрыл границы — в том числе и для широкого притока западных товаров. Знаком престижности стали предметы с клеймом «Made in...»: мебель, бытовая техника, плитка для ванной, посуда, хотя бы заграничная бутылка с пробкой «на винте».

Так за счет прогресса расширялся ареал «мещанства», с которым в 60-е велась война, невиданная по накалу и размаху, шедшая под лозунгом борьбы со сталинизмом, его тяжестью и застоем, при том, что важнейшей стилевой доминантой шестидесятничества стала стихия движения, понимаемая как гражданская свобода. В этом контексте уютный быт тянул назад. Особую ненависть вызывала удобная мебель. Для романтика 60-х плюшевое кресло и тахта-«лира» были символом нравственного разложения и реакции, как для большевика 20-х. Именно к революции и гражданской войне апеллировали шестидесятники, противопоставляя

«Большая жизнь», реж. Л.Луков

Сталину Ленина, позднесталинскому быту — революционный. Герой пьесы Розова «В поисках радости» и снятого по ней фильма «Шумный день» рубил отцовской шашкой полированный сервант старшего брата.

Взамен предлагались трехногие табуреты-лепестки, тонкие торшеры, низкие журнальные столики, складные диваны, гибрид «шкаф-кровать». Кисею и плюш призваны были сменить алюминий и пластмасса. Такая обстановка не располагала ни к отдыху, ни к долгому застолью, что отвечало установке 60-х на романтику дальних дорог и геологических партий. И понятно, почему физик из «Девяти дней одного года» в исполнении Баталова на предложение дать ему квартиру отвечал: «Зачем мне квартира?» Правильный шестидесятник был беспомощно бескорыстен, как выигравший большую сумму денег зощенковский кустарь 20-х: «Вот дров, конечно, куплю. Кастрюли, конечно, нужны новые для хозяйства... Штаны, конечно».

Через десятки кинофильмов проходит братство коммунальных квартир, выступавшее как проявление демократического коллективизма, а позже, вдобавок к этому, и как естественное порождение отечественной истории, с неизбежно стиснутым в размерах жильем в холодной северной стране. Попытки вписать «пролетарскую модель» в народную традицию относятся уже к тому времени, когда интернационализм 60-х стал сменяться культурным и бытовым почвенничеством 70-х. Хотя и в хуциевской «Заставе Ильича» Марианна Вертинская отплясывает нечто западное в лаптях, предвещая эклектику будущих десятилетий.

Идейная смута 60-х расшатала представление о любых идеологических нормах. При этом шестидесятники довели до пародии и сильно обессмыслили атаки на мещан, объявив их источником всех социальных бед, в том числе фашизма и сталинизма. Юный радикал-идеалист, рубящий шашкой серванты, не мог вызвать сочувствия в массах ни идеей реинкарнации революционной стихии, ни — главное! — призывом портить хорошие дорогие вещи. В особенности — мебель, которая становилась главным знаком социального статуса.

Наступившая при Брежневе относительная стабилизация, позже названная застоем, обратила человека к личным нуждам и фактически впервые реабилитировала быт. Обыватель, обставляющий квартиру, апеллировал, сознательно или неартикулированно, вовсе не к началу 50-х и не к нэпу 20-х, а к некоей общепринятой цивилизованной норме, которой теперь можно было попытаться достичь, не подвергаясь репрессиям.

Повсеместная установка на личный комфорт — следствие распада не только коллективистского сознания, но и всего советского режима вообще. Та «буржуазная революция», которая мирно произошла в быту, оказала огромное влияние на самые глубинные основы общества: советский человек на всех уровнях полюбил жить богато и нарядно — попросту полюбил жить! — и больше не стеснялся и не боялся в этом признаться.

Можно взгрустнуть, что кубанские казаки в капусту порубили физиков и лириков, рубивших в поисках радости мебель, а можно вспомнить Зощенко, который писал по аналогичному поводу: «Получилось довольно красиво. Не безобразно, одним словом. Морда инстинктивно не отворачивается». В кино — лишь оттеняемая крайностями «чернухи» — воцарилась «Весна».

Нина Цыркун

ШПИОНЫ И МЫ

Случилось так, что «Тайну двух океанов» — самое яркое киношное впечатление детства — я всегда видела в черно-белых копиях, и в памяти засел классический «черный фильм» со всеми надлежащими атрибутами: темные улицы в предрассветный час, развевающиеся от ветра занавески на окнах, блестящая после дождя мостовая, искаженное злобное лицо, снятое через ветровое стекло мчащегося на бешеной скорости автомобиля; на звуковой дорожке — обрывки радиосигналов, скрип тормозов... Все это было предъявлено в первых эпизодах. Неизвестный в черном дождевике звонит в квартиру одинокого музыканта (Михаил Глузский), требует передать по рации сообщение в центр (передатчик закамуфлирован в рояле; шпионское донесение кодируется музыкальными фразами. Реализовано кодовое обозначение агента-радиста словом «пианист», причем трудно сказать — ирония это или нечаянность). Снова звонок в дверь — это госбезопасность. Музыкант спускает

гостя из окна с помощью стальной рулетки, а сам принимает снадобье и имитирует смерть. Агенты увозят «труп», который таинственно исчезает по пути...

Те же приметы в «Деле «пестрых»: скрип тормозов — крупным планом лицо девушки — шипение шин об асфальт. И в «Деле Румянцева» — дождь, мокрая дорога, резкий визг тормозов. «Дело № 306» — машина, мчащаяся по пустынной ночной улице, скрип шин, гудки паровоза, тревожная музыка — сбитая женщина. В «Тени у пирса» — проход Тани по ночному доку — неверный свет фонарей, густая тьма вокруг, блестящая после дождя брусчатка...

Со временем, конечно, выяснилось, что никакой «черный фильм» как жанр у нас не состоялся — как, практически, не состоялся в чистом виде ни один жанр, кроме, разве, комедии (видно, русской душе тягостно в рамках канона), и курьез с черно-белыми копиями надо отнести по графе «О роли киномеханики в истории кино, или Еще раз о рецепции».

«Тайна двух океанов» — в цвете — Константина Пипинашвили (по роману Аркадия Адамова) больше тянула на научную фантастику (недаром лента получила приз за спецэффекты на кинофестивале в Дамаске), хотя и с элементами триллера: братья-близнецы (один хороший, другой злодей, обоих сыграл великолепный Сергей Голованов), антураж цирка — ме́ста, традиционно облюбованного постановщиками «хорроров», тема зомбирования мальчика Павлика, предпринимаемого шпионом Гореловым... «Тень у пирса» — шпионский триллер, но «утепленный» и «социально уточненный» сценами ударного труда и мирного отдыха докеров. «Дело «пестрых» — детектив, но с четким классовым пафосом: персонажи с «рабочей косточкой» — люди положительные, надежные, которые если и оступаются, то быстро встают на путь исправления, зато компания «студентов», в которой выделяется будущий артист с иностранным именем Арнольд, — циники и негодяи, которым убить человека — раз плюнуть.

С началом «холодной войны» «черный фильм» на Западе стал основным жанром, отразившим массовый психоз, вызванный страхами перед атомной угрозой. (В «Тайне двух океанов» счетчик Гейгера на подводной лодке «Пионер» регистрирует мощное повышение радиационного фона, но компетентный капитан утверждает, что бояться нечего — обшивка и скафандры надежно защищают нашего человека.) Если на

«Тайна двух океанов», реж. К.Пипинашвили

«Комсомольск», реж. С.Герасимов

Западе эти настроения в основном стихийно возникали в самом обществе, то в СССР — при отсутствии какой-либо объективной информации — страх нагнетался государственной пропагандистской машиной и канализировался в политическое русло, причем четко обозначался источник угрозы: капиталистический мир, пытающийся покончить со страной Советов и засылающий в нее своих агентов-диверсантов. Достаточно вспомнить висевшие в те годы во всех учреждениях — от завода до бани — плакаты: «Болтун — находка для шпиона», «Не болтай!», а также схемы эвакуации или инструкции по противорадиационной защите или песню про коричневую пуговку с буквами нерусскими на ней.

Пуговка, валявшаяся в пыли, вывела на диверсанта, у которого «в глубине кармана патроны от нагана и карта укреплений советской стороны». Моя мама рассказывала, что председателя их коллегии адвокатов приняли за шпиона в книжном магазине областного города — у него фотоаппарат висел на шее на иностранный манер, советские люди носили «ФЭДы» и «Зоркие» на ремне через плечо. В фильме «Дело № 306» фигурируют приметы преступницы, которая оказывается шпионкой: «светлая юбка, прозрачные чулки... общее впечатление интеллигентной женщины».

Советский человек не должен был отличаться не только одеждой. Он вообще ничем не должен был выделяться. И лицо, и душу, и одежду, и мысли следовало иметь раз и навсегда неизменные и такие, как у всех. Насчет души и мыслей — понятно, про одежду мы сказали, а лицо советского человека — это лицо в меру волевое, но достаточно мягкое (А.Абрикосов — следователь в «Деле «пестрых», Б.Битюгов — Мозарин в «Деле № 306», С.Столяров — капитан Воронцов в «Тайне двух океанов» или там же И.Владимиров — Скворешня).

Вот что интересно: под смешной фамилией Скворешня прятался майор госбезопасности, который так славно играл на аккордеоне в матросском кубрике. В отличие от «железных» сталинских соколов 30-х (вспомним «Партийный билет» или «Великого гражданина»), в середине 50-х образы гебистов явно умягчились. Повеяло теплыми ветрами оттепели. Фамилия гебиста в «Тени у пирса» — Людов (правда, еще очень похоже на «Лютов», но намеренный подтекст другой), он носит очки и вообще писал диссертацию по философии (кстати, новое слово: раньше сказали бы — по истмату или диамату), но партия позвала на иные рубежи. Вот где, выходит, кристаллизовалось «человеческое лицо» нашего социализма, о котором заговорили большевики много-много позже...

(Характерно, что Олег Жаков, игравший Людова, в сцене допроса диверсанта вдруг в короткой мизансцене копирует Максима Штрауха в роли «самого человечного человека» Ленина с его интонацией и жестом, которые в дальнейшем повторяли все исполнявшие роль вождя актеры, исключая, наверно, лишь Каюрова в «Шестом июля».)

В отличие от «инвариантного» идеального советского человека, враг-иноземец лицом жесток (С.Голованов — Горелов в «Тайне двух океанов»), глаза у него колючие, с прищуром, губы сжатые, улыбка кривая, как у резидента Кулакова в «Тени у пирса».

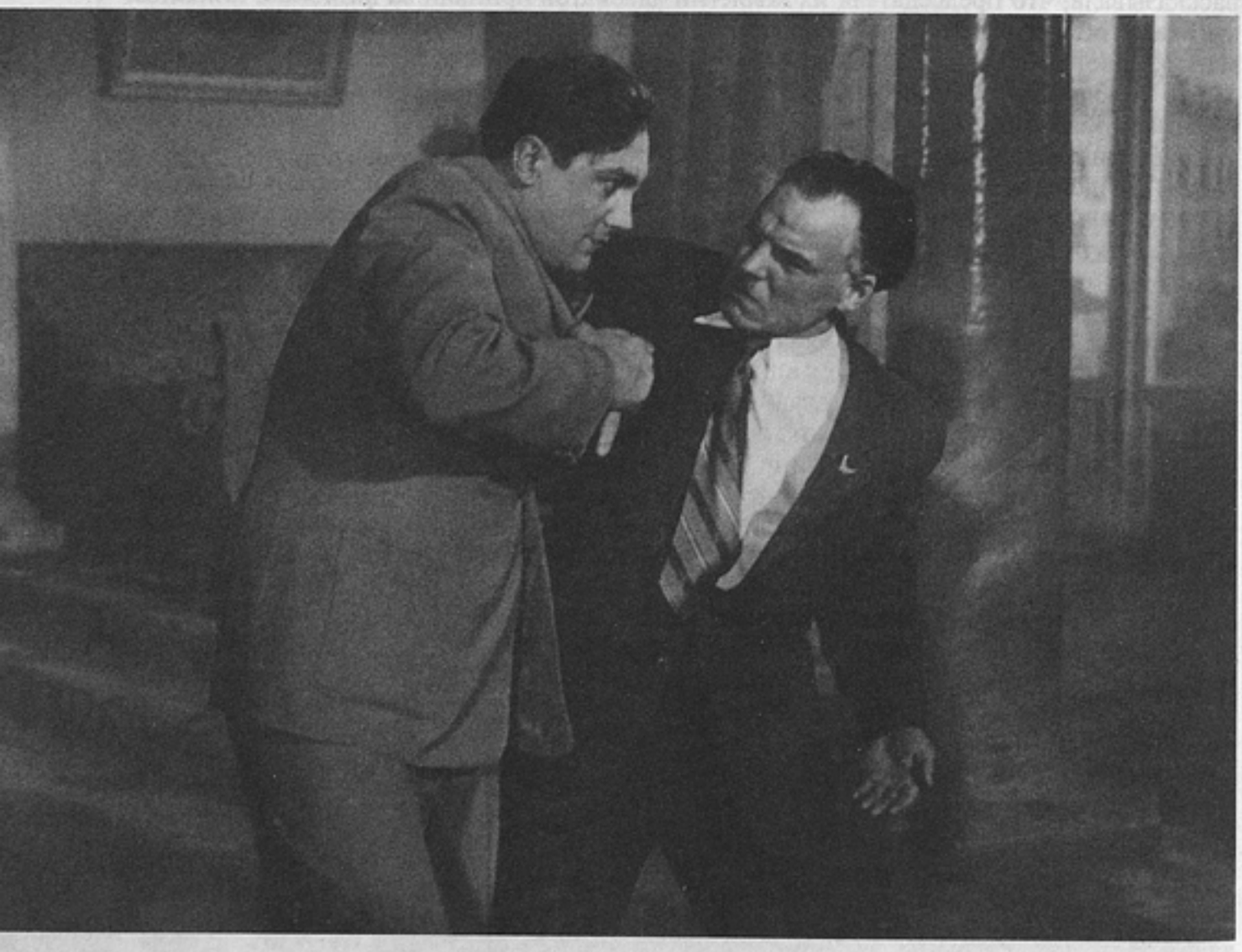
У врага вообще не лицо, а маска, набор масок. За одной фамилией всплывает другая, третья, пока не обнаруживается, что «эту фамилию подарил вам Гитлер!» («Тень у пирса»). (Между прочим, гражданам РСФСР было запрещено наращивать фамилии: например, жена не имела права официально добавлять к своей фамилию мужа. На Украине это почему-то разрешалось.) Шпионка Карасева (В.Токарская) на допросе несколько раз меняется на глазах изумленного зрителя: раздраженная задержанием обывательница, испуганная женщина, циничная наводчица, разбитная маруха и, наконец, бывшая капо из лагеря для перемещенных лиц Магда. Звериный облик, естественно, подчеркнут специфическим «чернофильмовским» освещением — снизу, в узком луче, выхватывающем из тьмы горящие ненавистью сощуренные глаза.

«Тайна двух океанов» Константина Пипинашвили[1] (1957), «Тень у пирса» Михаила Винярского (1955), «Дело № 306» (1956) Анатолия Рыбакова — лидеры советского проката. Снято это кино — за исключением «Тени» — классно, между прочим, учениками Эйзенштейна. Народ смотрел и не зря...

---

[1] Константин Пипинашвили — непрочитанная страница отечественного кино. Услышав в «камере обкура» «Киноведческих записок», что я иду смотреть «Тайну двух океанов», Л.К.Козлов сказал: «О! Фильм Пипинашвили. Или, как его все почему-то называли, — батоно Коли». Из его ленты «Каджана» вышла потом «Лурджа Магданы» Т.Абуладзе и Р.Чхеидзе. Не без таланта был человек. Только его всегда куда-то заносило...

«Тайна двух океанов», реж. К.Пипинашвили



Зара Абдуллаева

ЛЮБОВЬ

Говорят, раньше в кино ходили целоваться в темноте. А на собрания — чтобы удовлетворить тоже не последние желания. «*Собрание общественности*, — пишет Георгий Гачев в замечательной книге «Русский эрос», — с моральным растерзанием аморального — есть хоровое изнасилование: люди, въедаясь в подробности аморального поведения (с кем, когда жил, да и как?), словно переживают соитие и — истекают. Во всяком случае комсомольские собрания в университете с постановкой персонального дела были таким хоровым совокуплением, где изобилующие девы филфака

(на 1 парня — 8 девок — русская ситуация: «восемь девок — один я»), у которых задержана эротическая жизнь, кликушествовали и требовали крайних строгостей.

Для партийных людей, особенно одиноких женщин (ср. моя мать: в связи с ней об этом и подумал), собрание с растерзанием постепенно становится эротической потребностью — действа и жертвоприношения, где вкушается сладострастье...»[1].

Вот где кипели страсти, в фильмах о любви изъятые.

Поскольку похоть слов является у нас одним из вариантов любовного свидания, постольку упорядоченный и гремучий лексикон тоталитарной эпохи ограничивал любовные флюиды-переживания рамками условных обстоятельств и декораций. Но одновременно расширял смысловое значение «любви», включая (а не только компенсируя) в эту словарную статью — здесь не абстрактный синоним действия — самые разные социальные роли человека. От повседневных (семья, труд, спорт, праздники, закуски...) до космических масштабов (государство с «отцом народов» во главе, выведение нового типа личности, переустройство и обживание нового пространства...).

Известно, что любовь в советском кино неотделима от производственных достижений героев, утешает на войне, подхлестывает воспитательный зуд, не является помехой в вечной охоте к перемене мест и даже зависит от метеорологических условий. От смены времен года.

Разумеется, советский эрос возник не из пены морской, а из эроса русского. И роковую роль в «теме любви» сыграли наши климатические географические особенности. «...Знаете ли вы, как одна иностранка изъясняла мне строгость и чистоту петербургских нравов? Она уверяла, что для любовных приключений наши зимние ночи слишком холодны, а летние слишком светлы» (А.С.Пушкин. «Гости съезжались на дачу»).

«Меня любит иностранка». — «С тебя пол-литра». — «Цирк» Александрова. Конечно, смешно педалировать такие репризные обмолвки. Но в советских фильмах любовь — это все что угодно, только не страсть. За горло страсть берет в андалузских селениях и в нашем темном царстве, пронзенном солнечным ударом. А на светлом московском пути любовь означает «смежные» чувства: верность, стойкость, поддержку, в лучшем случае нежность. Песню с таким названием слушают, замерев под проливным дождем, проникновенный Ефремов с размягшей Дорониной в «Трех тополях на Плющихе». От верности-нежности и пошли «братья и сестры», друзья-товарищи, «сестры милосердия».

Для любви же остается Весна, ледокол, когда разливаются вешние песни: «Журчат ручьи, поют грачи, и тает снег, и сердце тает. И каждый пень в весенний день березкой снова стать мечтает...» Мечтает не только о нормальных чувствах, но о слиянии, а то и перерождении полов. Смотри половую мутацию в фильме С.Ливнева «Серп и Молот». А также рассказ В.Пелевина «Миттельшпиль», в котором бывший секретарь райкома комсомола Василий преображается в валютную проститутку Нелли, таким образом материализуя поистине натуралистическую метафору про «пень» и «березку».

Любовные мотивы, как и расхожую символику, небрежно (или неосознанно) разбросанную почти в каждом из наших фильмов, описать нетрудно. Любой внимательный зритель может о них поведать, выбрав на свой вкус. И, закрыв глаза на отработанные методологические штампы, еще раз, но уже с этой колокольни взглянуть на сказкобыль советского кино.

Необъятный в этом смысле материал дала бы сказка Пырьева «Свинарка и пастух». (Или быль о принцессе-сироте и принце монтажников в «Высоте».) В центральную точку вселенной — в Москву («Друга я никогда не забуду, если с ним подружился в Москве») стягиваются с бескрайних просторов знатные производственные силы. На одном из парадных портретов запечатлен овцевод с кинжалом.

«Зачем кинжал?» — «Не понравится овца — он ее зарежет».

Надо ли говорить о сексуальной многозначности образа горца с кинжалом и просто кинжала — всем понятной аллюзии? Как, впрочем, и слона с огромным хоботом, встретившегося в «Цирке» Столярову перед его свиданием с Орловой?

---

[1] Гачев Г. Русский эрос. М., 1994. с. 60.

Или работающего — вверх-вниз — печатного станка в «Третьей Мещанской» («Любви втроем»)?

Надо ли напоминать о том, например, что единственной возможностью вновь встретиться влюбленным на выставке в Москве было увеличить рождаемость своих овечьих и свиных маток? Конечно, любовь героев опосредована тут государственно важным трудом. Но ведь и повысить эту самую рождаемость можно только благодаря непорочному соитию на расстоянии, когда ветер распылял пылкие любовные письма, орошая с южных горных (горних) вершин северные леса. Сказочной образности фильма вторят многочисленные присказки: «Есть у ней сердце, да заперта для тебя дверца», — не дотягивающие, правда, до откровенности «Заветных сказок». И волшебные препятствия — письма написаны горцем на непонятным языке, расколдовать их никому не под силу. Письма перехватываются злодеем, женственным конюхом-гуленой, который любит наряжаться, как девка или деревенский дурак. Наконец из Москвы за тридевять земель в кратчайший срок прибывает волшебный конь с женихом-орлом, чтобы расстроить постылую свадьбу и сыграть настоящую. Была бы нужда, этот фильм можно было бы сверить с пропповской «Морфологией сказки». Но, во-первых, слишком очевидны параллели, а во-вторых, фольклорный «язык любви» давно не нуждается в научных комментариях.

А пастух Костя из «Веселых ребят» любит свою «свинарку», домработницу Анюту. У них сильно «бьется сердце в груди», им тоже «хочется счастья добиться». И они достигают своей высшей точки — «Свадебки» в Большом театре, на классической выставке музыкальных достижений, где комический трюк с извергающимся из духовых инструментов потоком воды по праву может быть истолкован как эротический (творческий) акт...

«От Москвы до самых до окраин...» — песня о Родине из «Цирка». От окраин, из далекой Америки бежит в Москву, на луну, где так вольно дышит человек, циркачка Марион. Смешение языков в «Цирке» — вариации любовных отношений. Агрессивного немецкого, русского сердечного, родного английского. А в финале языки разных народов сливаются в гимническую любовь к отчизне, усыпляющую, как эта колыбельная, бдительность граждан СССР. Но ведь и личное счастье русско-американской пары зиждется на душевной и физической широте страны родной, потому что «как невесту, Родину мы любим».

Символика полета — как и подъема, спуска, бесконечных, не только мюзик-холльных, лестниц, как поэтика дождя или сна в других советских фильмах — на фоне панорамы Москвы с кремлевскими башнями («высотками») воссоединяют здесь вертикаль и горизонталь, «социально-телесный низ» и духовную субстанцию советского космоса 30-х годов.

Все это так. Но сейчас, когда после смерти Бродского эпоха закончилась, такой язык описания стремительно устаревает. А для того, чтобы подобрать другую ноту, нащупать другой звук, опять требуется время...

В 1957 году героиня «Дома, в котором я живу» по ходу довоенных событий фильма вопрошала своего мужа: «Работа, работа, работа... А жить?.. Ведь жизнь-то одна. Я хотела, чтобы мы немного пожили для себя...» Хотя уже в середине 30-х, в «Строгом юноше», комсомолкой-дюймовочкой, еще не распустившейся в красавицу (первая роль Серовой), была дана конкретная установка: «Хочется жить — живи!»

В поздние годы, давно не снимаясь, шла она как-то по Весковскому переулку, вспоминал очевидец той встречи, а мужчины, свернув себе шею, все оборачивались, оборачивались, не смея отвести от Серовой свой взгляд. От Серовой — такой, казалось бы, близкой и одновременно недоступной, живой и легендарной. Уплывающего вдаль несмутного объекта желаний и обобщенного — чистого образа женщины. В стихотворении «Реки» Бродский называет ее фамилией воду и волну, что «стремится от отраженья, от судьбы отмыться»: «...из-под моста — из-под венца невеста, / фамилия у ней — серова. / Куда как женственна! и так на жизнь похожа / ее то матовая, то вся в морщинках кожа / неудержимостью, смятеньем, грустью, / стремленьем к устью / и к безымянности...»

Сколько поколений на идеологической жвачке выросло, а в тех простодушных фильмах мужское-женское не разоблачило себя как чуждое духу-запаху времени. Это теперь скорее пародийная, чем стилизованная Рената Литвинова, судя по ее promotion'у, становится эталоном влекущей женскости. А Машков, предводитель

«Ликов любви», — мужчины, что выражается, видимо, в его легкой небритости, традиционном признаке богемной сексапильности. В наши же «сказочные» года любовное томление мужчины и женщины было скромно, непрямолинейно и потому сверхчувственно завуалировано то «щечками» пулемета в «Чапаеве» — позднее влечение на расстоянии запомнится по легендарным строчкам: «Строчит пулеметчик за синий платочек, что был...» То карточным пасьянсом в «Третьей Мещанской», когда перед изменой Людмила Семенова кладет одну карту на другую. То соитием государства, пастыря-инородца с русским народом в «Свинарке и пастухе». То апофеозным выбросом энергии в стратосферу: «Я из пушки в небо уйду», — смахивает в «Цирке» на эвфемизм. То заводскими трубами в «Высоте». То в «Жди меня» мизансценой Серовой с трубкой Симонова (весьма определенной мизансценой), когда героиня остается одна с совсем не декоративным предметом ушедшего на фронт мужа и приватной деталью образа «отца народов»...

Едва ли не через все советские фильмы пролегают железнодорожные пути, мчатся поезда, которые уносят людей на стройки, лесозаготовки, в геологические партии, на фронт. «Но без расставанья не было б встреч никогда» («Сердца четырех»), «Встречи, расставанья, радости свиданья» («Высота»), «Товарищ, мы едем далеко, подальше от нашей земли» («Юность Максима») и т.д. Разлука не только укрепляет, но и порождает любовь, как в «Машеньке». Извечная российская неукорененность — «Меня хоть на луну забрось, я своего дома не увижу. Нет его на этой земле» («Высота»), легкость на подъем, столь подробно описанные в русском фольклоре и литературе, обеспечивают и долготерпение, и непрерывность любовного томления. Бараки, землянки, общежития, временные становища, куда несутся письма — стрелы любви, становятся едва ли не самой естественной выгородкой надежных и крепких возлюбленных. А когда появляется коммунальная квартира, как, например, в фильме «Дом, в котором я живу», то жена изменяет мужу, постоянно отсутствующему романтику-геологу. Но атмосфера этого фильма, события которого происходят до, во время и сразу после войны, напоена оттепельной раскованностью чувств.

Если у лучшей половины человечества в советских фильмах личное счастье зависело от трудовых успехов, то у «неподдающихся» путь к перековке характера лежал через сердечное влечение. И такая на свой лад здравая диалектика сомнению не подвергалась. Потому, видимо, что «Склока следствия с причиной прекращается с кончиной».

Изумительная, острая и женственная Инна Макарова в «Высоте», вначале легкомысленная девица с наколкой, преображается, вступив в комсомол, бросив курить, став сиделкой монтажника-гусара, в его образцовую подругу, удостоенную даже невинной постельной сцены. «Я не б... а крановщица», «Жизнь возникла как привычка раньше куры и яичка», — глумливо врезал Бродский цитаты из советской обыденки и просторечья в «Представлении».

Полюбив, талантливые советские ученые, опускаются до рядовых легкомысленных женщин, как, например, героиня Серовой в «Сердцах четырех», переплюнувшая очаровательную сексапилочку Целиковской. А в «Весне» полнокровный — полноводный — женский идеал достигается сочетанием противоположных ипостасей: красивой «артистки» и сухой ученой мымры. Важно лишь тронуть мужской теплотой скованную льдами природу (натуру)...

В наших целомудренных фильмах сила любви утверждалась в специфическом обертоне — как сердечность, душевная мягкость, простерилизованная от чувственности. Хотя наши замечательные актрисы в жизни были блестящими этуалями, свободными и рискующими опасными связями. Стоит, может быть, напомнить, что и в русской литературе откровенно чувственных героинь на погибель себе было раз, два и обчелся. «Любовь никогда не бывает без грусти, но это приятней, чем грусть без любви» («Сердца четырех»).

С другой стороны, не случайно, что именно «Анна Каренина» в Художественном театре стала в 1937 году любимым спектаклем Сталина. Что в «Строгом юноше» (1935) спортсмен-динамовец берет из театральной костюмерной фрак из «Травиаты» для того, чтобы появиться на званом вечере у профессора и его жены, Ольги Жизневой, не только Прекрасной дамы, но и женщины по преимуществу... Гораздо позже, в «Калине красной» у сердобольной заочницы, встретившейся со

своим милым, отсидевшим в тюрьме, болтается на цепочке портрет «Неизвестной» Крамского — дамы внешне не очевидного сомнительного поведения. Та же репродукция висит на стене в эпизоде «воровской малины». Не случайно и в маршах Дунаевского звучат «шантанные призвуки» (Т.Чередниченко)...

Прозрачный первый план советских фильмов проплываешь без препятствий, зато упираешься в как будто не важное, проходное, что часто компенсирует (или даже огранивает) их наивность, схематичность и риторику. Хотя лучшие актеры нашего старого кино с блеском отыгрывали высший класс «двойного тулупа». Умели сочетать драматургическую плоскость роли с естественностью проживания, умели очеловечивать фанерность первого плана нефальшивой трогательностью второго. Но в этом была и своя опасность. Теперь, кажется, непоправимая. Разрабатывая второй план, наши актеры сейчас неспособны сыграть первый — в сущности, самый главный и трудный. Особенно в кино. В советских фильмах хотели показать и показывали одно, имели в виду другое, а зрители считывали нечто третье. И все — до какой-то поры — оставались довольны.

Потому что, в частности, мажорная тема любви определялась ключевым государственным призывом к жизнелюбию. Ведь даже спортивные парады не только удостоверяли здоровый дух в здоровом теле подтянутого мускулистого народа, но и в 30-е годы перенимали — с поправками — эстафету веселящихся 20-х. Теперь «герлс» выпрямляли обнаженные конечности в мерном строевом шаге перед вождями на мавзолее, хотя и хлопотали ножками на арене «Цирка» тоже.

Кстати, именно такой посыл (помимо чисто академических задач) побуждал и советских художников писать — главным образом для себя — обнаженку. Их этюды не несли в себе ощутимого эротического начала, а модели на картинах тоже не были чувственными — скорее, условными, как и полагается этому жанру. Хотя в жизни художники могли иметь со своими натурщицами романические отношения или имели вполне определенные виды на своих «Нюшек» (от nue), испаряющиеся тем не менее с картины (этюда).

Ясно, что и «Книга о вкусной и здоровой пище» имела в ту классическую эпоху не меньшее, чем краткий курс партии, значение, так как узаконивала гедонистическую повседневность удовлетворенных стахановцев в райском саду (на ВДНХ) и в мраморных дворцах (метро).

Надо бы сказать и еще об одном «феномене», имеющем непосредственное отношение и к советскому кино, и к его эротическому туману. Известно, что не было у нас фильма без песни — звуковой дорожки, на которой концентрировалась его собранная в кулак энергия. Мне уже приходилось писать, что именно песня, испытанная, как русская женщина — русская красавица, являлась подлинной героиней нашей истории, географии и киноискусства. Только песня навсегда оставалась с человеком, только песня давала надежду, силу, уверенность в себе — ведь кто-то же должен был нашим героям, пока они не истребятся в трудовых подвигах, что-то давать. «Народ, распевая песни, кроме эстетического и, конечно, сексуального удовольствия, ковал свое оружие в борьбе, оттачивал свою дубину, вербуя песню в боевую подругу... А поскольку в борьбе он испытывает победоносно-гибельное наслаждение, постольку песня играла биологически активную, эротическую — обоюдоострую — роль»[2].

Лирическая стихия музыки в сочетании с производственной добросовестностью героев создавали лелеемый гармонический образ совсем не бесчувственного «нашего современника», чья общественная полноценность обеспечивала его успехи и на личном фронте. Это словесное клише идеально выражает у нас всегда не мирные настроения в интимной жизни. К слову, бюст великого глухого Бетховена на рояле посрамляется разбитыми яйцами беспомощной безголосой героиней в «Веселых ребятах», зато служит метафорой преодоления физической немощи безудержного таланта в «Неоконченной повести» Эрмлера, где герой Бондарчука благодаря своей любви к музыке и к своему лечащему доктору, любящей музыку не меньше, чем собственных пациентов, чудесным образом излечивается от паралича и бессилия.

---

[2] А б д у л л а е в а З. Только песня остается с человеком. — «Искусство кино», 1993, № 8. Также см.: А б д у л л а е в а З. Сказкобыль. — «Искусство кино», 1992, № 2.

Сублимированное в другие сферы чувство не объясняется только лишь социально-политическими табу времени и «нового мира» — журнал с таким названием принес домой печатник Николай Баталов в «Третьей Мещанской». Тут — другое. Приспособление некоторых особенностей национального характера к новым историческим условиям. Просто все удачно сошлось.

Одна из таких особенностей — жгучая нутряная потребность жалеть, а не желать. «То ли я его люблю, то ли мне его жалко» — «Калина красная». Вторая связана с активностью уравненной буквально во всех правах женщины. В советских фильмах именно баба учит, поднимает, тянет мужика: от «Члена правительства», «Весны на Заречной улице» до «Влюблен по собственному желанию»... Устремленность к достижению цели у советских героинь и *непьющих героев* — «Надо в жизни найти одну точку и долбить, долбить, долбить» («Машенька») — привела к тому, что училки, сиделки по душевной склонности, с маниакальным сценарным упорством стали кочевать из фильма в фильм. Что, между прочим, помогло «простым» недалеким героям познать личное счастье гораздо успешнее, чем более или менее интеллигентным. Поэтому наши простонародные по типу актеры всегда были несравненно тоньше тех, кто назначался на так называемые изысканные роли. А дворянка Орлова должна была порхать ткачихой между станками, чтобы вновь подтвердить свое сословное превосходство в новом обществе, то есть пройти путь сначала сверху вниз, а потом превратиться в вымуштрованную принцессу духоподъемного цирка и царственную «Гертруду».

Наконец третья национальная особенность неразрывна с первой — жалеют (любят, а не желают) русско-советские героини от того, что не могут истребить мужскую испепеляющую страсть к водке, а не к себе. «Отца не любят в деревне, потому что он трезвый, не пьет» («Три тополя на Плющихе»).

«Конечно, водочнику женщина не нужна: он же сам в питии женское заглатыванье осуществляет — какой он мужчина, насосавшийся, нализавшийся! Баба он и есть законченная. Так Россия сваливает своих мужчин, а сама зато во весь рост выпрямляется — мужественная русская баба. Синявский про это так сказал: «Русский предпочтет белую магию водки черной магии женщины»[3].

В песенке из «Моей любви» есть чудесные слова: «Все мы друзья-братья... в нашей веселой стране (фильм 1940 года. — *З.А.*)... так из дружбы растет любовь» — из дружбы втроем. В «Третьей Мещанской» любовь втроем должна была закончиться абортом вскладчину (мужа и любовника), но сероокая Людмила Семенова, в последнюю минуту оставив ребенка и своих мужчин, уехала на поезде в новую жизнь. «Коля, — спрашивает в финале любовник жены и друг мужа, — а варенье осталось?» Так, видимо, сценарист Шкловский нашел рифму к «осетрине с душком» из великого произведения о любви.

В «Моей любви» героиня Лидии Смирновой усыновляет ребенка сестры, скрывая, что мальчик не ее ребенок. Американка Марион Орловой стыдливо прячет собственное дитя любви, как будто она героиня русской классической литературы, как будто она какая-нибудь Каренина, или, не дай Бог, Катерина Измайлова. Но этот факт ее биографии оказывается вовсе не помехой для советского счастья. Ее негритенку даже гениальный Михоэлс, мудрец и обреченец, здесь человек из публики — один из многоголовой пламенеющей в порыве добрых чувств массы, — спел колыбельную на своем родном языке.

«Я хотел быть счастливым в СССР. Но это импосибл», — строчит с ошибками и восклицает героиня Орловой. «Посибл, посибл», — отвечают ей, что звучит, особенно на сегодняшний слух, дразняще-двусмысленно.

Вопрос о таком, в сущности, экзистенциальном выборе, судя по бесчисленным фильмам об эмиграции-возвращении, бередит многих постсоветских режиссеров. Но этот периферийный для массового сознания сюжетный мотив все равно не отменяет у зрителей потребности в простом человеческом счастье. И любви, независимо от условностей геополитики.

Нам не нравится время, но чаще — место...
Почему все так вышло? И будет ложью
на характер свалить или Волю Божью.
Разве должно было быть иначе?
Мы платили за всех, и не нужно сдачи.

---

[3] Гачев Г. Цит. изд., с. 252.

В.Матизен

АРИФМЕТИКА ИДЕОМИФА

Смерть — прекращение жизни.
Из толкового словаря
под редакцией С.Ожегова

Все пели «Смело мы в бой пойдем за власть советов. И как один умрем в борьбе за это», но никому и в голову не могло прийти сомнение: «Если все умрут, кто же будет жить при коммунизме?»

Первым, кто сформулировал, что в коммунистической идее заложено стремление к смерти (мортидо), был, видимо, И.Шафаревич в самиздатском сборнике 1974 года «Из-под глыб».

Однако сам этот феномен вторичен — в том смысле, что легко объясним в русле идей, высказанных Н.Бердяевым в известной книге «Истоки и смысл русского коммунизма»: коммунизм подменил христианство, автоматически переняв некоторые его атрибуты, и стал своеобразным «ложным» христианством или «диалектическим» отрицанием истинного, которое оказывалось регрессом в язычество. С логической точки зрения, произведенный переворот был серией подмен сложившихся понятий и терминов. Знаменитые формулы «Мир — это война» и «Свобода — это рабство» суть уравнения, позволяющие подставлять один термин вместо другого и, если надо, дедуктивно извлекать новые «теоремы» этой мифологики, которые нетрудно отыскать в реальной мифологии коммунизма.

Одной из теорем мифологики является утверждение — «Героическая смерть есть жизнь». Коммунизм перенес царство божие, которое он называл «царством свободы», с небес на землю и поместил его в будущее. Однако коллективное бессознательное продолжало помещать это царство туда, где оно находилось всегда, то есть на тот свет. Так возникло уравнение «коммунизм — это рай». Но если для христианина попадание в рай гарантировалось праведной жизнью, то для верующего коммуниста оно обеспечивалось правильной смертью. С другой стороны, коммунизм как языческая религия (и как материальная система, о чем дальше) нуждался в человеческих жертвах: не только врагов, но и сторонников — для поддержания того, что можно назвать «температурой жертвенности».

Бессознательной религиозной установке идеология дала идеологическое подкрепление в духе революционной этики. Вместо идеи посмертного бытия души была подставлена идея посмертной жизни в памяти благодарных потомков. Соответственно, институт христианских мучеников был перестроен в институт мучеников революционных, и не приходится удивляться, что в советских фильмах (ярчайшие примеры — «Радуга» и «Восхождение») параллели с крестными муками просто бьют в глаза. Существовал также проект «материального» подкрепления — выставлять в музеях-мавзолеях всех павших героев, однако до такой уравниловки советская власть дойти не могла по той же аксиоме Оруэлла, согласно которой на скотоферме социализма некоторые скоты всегда оказываются равнее прочих. Между тем полная мавзолеизация «страны героев» стала бы одновременно псевдореализацией федоровской идеи о всеобщем воскрешении мертвых.

В фильме Л.Арнштама «Зоя» момент идеологического подкрепления специально выделен: это гибель аэростата, на примере которой будущей героине внушают, что разбившиеся аэронавты продолжают жить в народном сознании. «Зоя» вообще построена как цепь актов своеобразной «перевернутой» инициации. Если традиционная инициация — ритуал приготовления к жизни, то антиинициация есть ритуал подготовки к смерти-подвигу. Казалось бы, отсюда недалеко до сокуровской идеи, что кино должно готовить человека к смерти, но на самом деле для советского кино нет ничего более далекого, чем философское представление о жизни как об умирании.

Ясно, что в классическом советском кино смерть (имеется в виду, конечно, только смерть протагонистов: смерть антагонистов, как правило, утрировалась) была мыслима лишь как героическая, жертвенная гибель. Такой она показана даже в столь нетривиальном для своего времени фильме, как «Девять дней одного года». Прочие виды смерти смогли появиться на экране только в период постепенного разрушения большой советской киномифологии, хотя советское кино, за редкими исключениями, так никогда и не снизошло до обращения к теме естественной смерти — от старости или от болезни: даже на экранизацию «Последнего срока» В.Распутина был наложен запрет.

Эрозия первоначальной героической идеи начинается с калатозовских «Журавлей», где герой (Борис), ушедший на фронт добровольцем, гибнет подчеркнуто «негероически» — от случайной пули; продолжается, например, в алово-наумовско-бондаревском «Береге», где лейтенант Княжко погибает уже по вине своих, спасая жизни врагов. Закончилась эта линия «героической дегероизации» постсоветским «Пешаварским вальсом», где в черном духе переосмыслен традиционный советский героический финал «вызываю огонь на себя»: взбунтовавшиеся в подземной тюрьме и отказывающиеся сдаться врагу советские пленные просят помощи, а командование посылает вертолеты, чтобы уничтожить всех, поскольку пленных быть не должно.

Расцвет мифа героической смерти приходится, естественно, на фильмы военных и первых послевоенных лет: «Зою», «Радугу» и «Клятву». Здесь же представлены наиболее чистые, не замутненные рефлексией образцы советского героизма. Не случайно, что во всех трех картинах героями оказываются женщины, поскольку этим усугубляется антитеза комплексу нормальных представлений о «женскости»: во имя победы женщины готовы убивать, идти на смерть, приносить в жертву своих детей. «Мать-героиня» — весьма архаическое понятие, но в логике тоталитарного мифа героизм ее вовсе не в том, чтобы нарожать кучу детей, а чтобы всю кучу принести в жертву Матери-Родине и Отцу. В трансперсональной психологии С.Грофа такая женщина имеет свои архетипы, которые тот называет «страшная Мать» и «vagina dentata». Обе они зашифрованы в известной загадке: «Не было и не будет, а если будет, весь мир погубит». Жутковатую мать «Клятвы», упорно посылающую на верную гибель дочь, а затем сына, позже воспроизвел А.Михалков-Кончаловский в «Романсе о влюбленных» — попытке возродить сталинский героический миф в брежневское время. Во второй серии «Любви земной» Е.Матвеева функцию «страшной Матери» выполняет женственная, лиричная З.Кириенко: ее героиня поджигает собственный дом, где поселились фашисты. Где будут жить ее дети мал-мала меньше — подобные вопросы в рамках героической поэтики невозможны.

Создателей фильмов о героических подвигах совершенно не интересует прагматический аспект героизма — это имманентный код не только поэтики, но — похоже — мышления. Подвиг Зои не в том, что она совершила нечто, приближающее победу над фашистами, а в самом факте героической смерти «во имя», в самом жертвоприношении. Мифологический характер любой истории определяется существованием ключевого «запрещенного» вопроса — в данном случае это вопрос о военной целесообразности поджога сарая, во время которого немцы хватают Космодемьянскую, и целесообразности самой засылки девушки в немецкий тыл. Подобный вопрос в советское время с полным основанием мог бы считаться антисоветским и преследоваться по статье 58.10 УК СССР. Точно так же бессмысленно спрашивать, зачем командир партизанского отряда в «Радуге» отправил жену рожать в село, полное немцев, и зачем она согласилась туда идти. Не лучше ли родить в землянке, чем заведомо быть опознанной и подвергнуться пыткам? Ответ находится вне сферы праксиса: перефразируя Выготского, писавшего, что «Гамлет медлит потому, что так нужно трагедии», приходится констатировать, что герой совершает бессмысленные с практической точки зрения иррациональные действия потому, что так нужно мифу.

В «Радуге» и «Зое» мифу необходима героическая смерть. Показана она в обеих картинах одинаково: героинь избивают и гоняют в исподнем босыми по снегу — миф, безотчетно сочетая либидо и мортидо, придает смерти невольный эротический обертон. При этом на лице русской «Венеры в снегах» (отсылка к Захер-Мазоху тут довольно уместна) не отражаются ни страх, ни страдание: оно чисто, возвышенно и радостно, тогда как закутанный по уши немец (Р.Плятт в «Зое») трясется от холода. Едва ли будет преувеличением сказать, что смерть ожидается героиней как кульминация экстаза, то есть как оргазм. В случае с повешением (в «Зое») эта параллель напрашивается, поскольку асфиксия, как известно, стимулирует половое чувство (что использовал Осима в «Империи чувств»). Разумеется, подобная интерпретация совершенно вне понимания как зрителей того времени, так и самих авторов. В «Зое», а особенно в «Радуге», осознанно актуализировался скорее христианский дискурс — мистерия Голгофы. В «Радуге» это очевидно. Героиня рожает в хлеву, как Божья матерь, а в роли волхвов выступают немецкие охранники.

Героический миф при социализме требовался всегда. Как многозначительно изрек великий пролетарский писатель, «в жизни всегда есть место подвигу». Человек, иронически заметивший, что сама жизнь при советской власти была ежедневным подвигом, был прав в том смысле, что большинство людей были вынуждены предпринимать героические усилия для элементарного жизнеобеспечения. Все то, что в обществе со свободной экономикой делается как бы само собой, в обществе, где частная коммерческая инициатива запрещена, требовало сверхординарного напряжения. Функционирование советской системы было возможно лишь в режиме периодически возобновляемого ЧП. Кино как раз и фиксировало моменты такой чрезвычайки, требовавшие героизма: аварии на производстве, борьба с природой, стихийные бедствия, научные эксперименты. Со временем степень практичности подвига в целом возрастала, но его иррациональность при этом не исчезала, а лишь уходила на задний план. Для похорон героического мифа потребовался фильм А.Миндадзе и В.Абдрашитова «Остановился поезд», где была вскрыта вполне рациональная причина потребности в героических жертвах и иррациональных подвигах.

В героических картинах послевоенной эпохи было нормой измерять человеческую жизнь теми материальными ценностями, которые обнаруживались (или спасались) принесением жертвы. (Здесь снова возникает антипараллель с христианством, где смерть, словно бы по ложной этимологии, выступает мерой или с мерой, как четвертый всадник у Иоанна Богослова.) Герои жертвовали собой при добыче полезных ископаемых, во имя перевыполнения плана, во время тушения горящего колхозного амбара, ликвидируя производственную аварию. Нетрудно усмотреть в этом любопытный псевдопрагматический аспект жертвенности: жизнь оказывается горючим, сжигаемым в процессе продвижения к светлому будущему. Интересно, что подобный героизм был свойствен не только киноперсонажам, но и актерам: И.Смоктуновский, играя геолога в «Неотправленном письме», чуть не замерз на льдине, что едва ли можно объяснить жестокостью М.Калатозова. Проживание предкамерной жизни вместо имитации этого проживания, конечно, не являлось исключительным достоянием советской кинематографической школы, но составляло предмет ее особой гордости, какую еще пару лет назад выказывал Сергей Соловьев в телепередаче об упомянутом фильме. Величину жертвы, впрочем, не стоит переоценивать, поскольку в скоромные времена действуют иные мерки, чем в постные. Тоталитаризм — общее дело, а тоталитарный социум — общее тело. Или, как съязвил Эйнштейн, сумма нулей, дающая единицу. По Н.Островскому, жизнь — самое дорогое, что есть у человека; но вместе с тем она ничего не стоила. Коммунизм выразил эту мысль в знаменитой поэтической светловской строке, писанной на голубом глазу: «Отряд не заметил потери бойца», фашизм — в выводимом из нее с алгебраической необходимостью тезисе: «Ты — ничто, твой народ — все». Жертва нуля ничего не значит ни для самого нуля ($0 - 0 = 0$), ни для единицы ($1 - 0 = 1$). Представление о бесконечной ценности человеческой жизни получается иначе — делением единицы не на множество нулей, а на один нуль ($1 : 0 = \infty$, или infinitum). Недаром эта операция сводила с ума советские счетные машины.

Олег Аронсон

СОВЕТСКИЙ ФИЛЬМ: НЕРОДИВШЕЕСЯ КИНО

1

Мы знаем, что в России была эпоха великого кинематографа. Это было давно. В далекие 20-е годы. Позже возник «высокий стиль» соцреализма, который также стал неотъемлемой частью советского кино. Но и ему суждено было исчезнуть еще в советское время.

Смена эпох и стилей — дело историков. Они, при случае, могут указать на преемственность, хотя это и небезопасная вещь. Порою кажется, что из более поздних советских режиссеров мало кто — почти никто, может быть, один только А.Пелешян — имеет более или менее отчетливую связь с традицией великого кинематографа. Некоторые считают, что можно назвать еще и Годара. И это суждение скорее справедливо, нежели юмористично. Наверное, при желании можно найти и последователей «высокого стиля». Тем не менее традиция явно не выстраивается. Похоже, следует принять в качестве неизбежного вывод о том, что советский фильм последних десятилетий — это другое кино, уже почти никак не соотносимое с тем, что принято называть «советской школой».

2

Фильмы быстро стареют. Этому факту никак не противоречит то, что существует кино, которое не устаревает. И это кино — не отдельные фильмы. Просто есть различия, на которые я хотел бы обратить внимание. Они становятся существенными, как только мы начинаем иметь дело с объектом, не вписывающимся в «школу», «направление», «традицию» и, вместе с тем, обладающим какими-то неочевидными, но несомненными собственными признаками, которые мы еще не осознали как общие и принадлежащие особому чувственному строю, еще не имеющему (а может, и не требующему) слов для самоописания. В данном случае я имею в виду возникший уже после «великого кино» и «великого стиля» советский фильм, некоторый его обобщенный образ, сформированный разнородными эффектами восприятия.

Вернемся к неочевидным различиям, которые возникли словно случайно. Их два: между кино и фильмом, между старением и устареванием. Различия эти несущественны до тех пор, пока мы не акцентируем внимание на той слабой ноте, которая позволила нам сделать из различия предмет для разговора. До тех пор, пока мы не ощущаем, что слово «кино» лучше передает целостность, а «фильм» — частность, что «старение» связано с историей, заявляющей о себе в каждый момент, а «устаревание» предусматривает лишь одну точку — настоящее.

«Летят журавли», реж. М.Калатозов

Итак, после того, как закончилась эпоха советского кино, началось время советского фильма. Думаю, достаточно бессмысленно проводить какой-то конкретный исторический рубеж, хотя есть такие ленты, где каждый кадр — напоминание о конце

того замечательного феномена, каковым было советское кино. Просто в данном случае «конец кино» — всего лишь забвение особого пафоса, и прежде всего — пафоса Великой Истории, того пространства, где возможно развитие, сознательное преобразующее движение.

Динамику величия очень трудно поддерживать, поэтому «школы» существуют недолго. Однако история загадочным образом складывается именно из них. Эти недолговечные импульсы киносознательности, киноактивности диктуют свою логику. Диктуют ее истории кино.

Но помимо истории кино есть множество фильмов, или вовсе лишенных претензии на величие, или, в силу каких-то причин, не способных предъявить этот порыв. Для них такая история — невозможность родиться. Ведь фильмы быстро стареют. Иллюзия, будто фильм рождается во время съемки, во время премьеры, во время вручения премии его авторам. Рождение фильма происходит тогда, когда он становится кино. Иными словами, обретает возможность быть историей, быть всегда современным, не стареть, а всего лишь устаревать, архаизироваться, покрываться патиной величия, еще более удостоверяющей его ценность.

Легко заметить, что слово «стареть» здесь всего лишь смягчающий синоним «умереть». По отношению к литературному произведению «умирание» — более точная характеристика, но фильм обладает особой живучестью визуального, когда сама старость легко превращается в самодостаточный эстетический, орнаментальный элемент, не требующий многих условностей, какие необходимы, например, для восприятия литературы.

3

Когда я задаю себе вопрос, что такое «советский фильм», то первое, на что я должен решиться, — забыть Эйзенштейна, Вертова или Пелешяна. Забыть имена. Забыть кино. Попытаться сохранить вибрирующий, ускользающий образ фильма в его обобщенности. Это естественный путь к осмыслению формы. Никакой конкретный фильм не должен заслонить своей притягательностью те особенности, которые присущи советскому фильму вообще. Если они вообще выделимы.

Дело в том, что для проведения элементарного анализа того, что уже названо «советским фильмом», необходимо показать дистанцию от него, некоторую зону собственной неуязвимости, непредвзятости своей эмоциональной и психологической установки. Ведь «советский фильм» — это как раз тот визуальный материал, который определенным образом формировал нашу киночувственность. Мы обречены на некоторые автоматизмы, навыки смотрения. Не будь их — отношение с собственным кинематографом было бы для нас столь же усложненным, как и восприятие этих фильмов иным зрителем, воспитанным иной визуальной средой.

С другой стороны, есть какие-то условия в нас самих, которые позволяют именно такому кинематографу, а не какому-либо еще, быть нашим.

4

Где-то в 60-е постепенно уходит ощущение эпичности времени. Это можно связывать с разными вещами. Например, с тем, что идеология, всегда очень близкая к любому искусству, а особенно к такому массовому, как кино, перестает пронизывать всю жизнь насквозь и занимает свою нишу, хотя по-прежнему огромную. Но генеалогия события в данном случае не столь важна и мало что добавляет, поскольку и так очевидно, что «возвышенное» постепенно покидает экран. Появляются зоны, свободные от эпоса, в которые вторгается быт во всей своей непосредственности. Последними фильмами, в которых сохранились образы возвышенного, еще как-то связанные с символической канвой идеологии, оказались «Летят журавли», «Баллада о солдате» и «Застава Ильича». Их романтический посыл еще пытался выйти за границу частного, единичного, создать из элементов видимой реальности символическую картину, эту реальность дополняющую. Все это — еще «фильмы сознания», в которых ясное сообщение требовало четкости киноязыка. В «Июльском дожде» на первый план выходят уже не символические элементы изображения, но, скорее, чувственные, как раз и формирующие тот образ-воспоминание, который оставляет после себя картина. В этом смысле фильмы 70—80-х словно сразу же рождаются несовременными. Они, сами того не подозревая, вовлекают в особую атмосферу, где рациональное слишком поверхностно и незначимо, где язык кино как язык воздействия на зрителя уступает место иной коммуникативной реальности, которая всегда «до языка», в некотором стихийном наборе видимостей, избыточных по отношению к повествованиям, для пересказа которых они привлечены. Это странный реализм. Реализм на грани чувственной достоверности и особой

неправды языка, прежде всего кинематографического. Его даже можно принять за непрофессионализм, поскольку собственно кинематографические элементы (монтаж, ракурс, освещение и т.п.) здесь оказываются незначащими. Но этот кажущийся «непрофессионализм» есть также и определенный невротический элемент «советского фильма», создающий и обусловливающий его неповторимую и всегда узнаваемую динамику. Динамику пустот, фигур отсутствия, хаотизмов. Динамику, где не существует того аффекта, о котором мечтали Эйзенштейн (аттракцион) или Хичкок (suspense), поскольку привычно аффективна сама реальность, не позволяющая языку видимостей состояться.

5

Все попытки выявить некоторую форму устойчивости такого феномена, как «советский фильм», приводят меня к тому, что я должен постоянно расслаивать собственное впечатление, возвращаться к сказанному и не спешить с употреблением слов. Так, пытаясь описать феномен, условно названный «советский фильм», в какие-то моменты невольно приходится апеллировать и к его советскости, и соотносить его с кинематографом. Хотя тот неконкретный образ «советского фильма», для которого я пытаюсь отыскать форму описания, отделить его от чисто эмоциональной сферы, дистанцироваться от него, — вполне возможно, что этот образ уже не имеет прямого отношения ни к кино, ни к советской власти.

Вот, например, я уже готов произнести слово «убогость». Сильное и обидное слово, но используется оно в данном случае не в качестве оценки. Это — результат проверки собственного восприятия, выделения в нем разных уровней. Так, я прекрасно отдаю себе отчет в том, что эмоциональная вовлеченность, которую я как зритель испытываю, становится иной, когда я возвращаюсь к виденному ранее в воспоминании. Неустойчивая эмоция воскресает в иных вариациях, обретает неожиданные связи, дополняется какими-то фактами. А это, в свою очередь, отвлекает от впечатления, которое почему-то сохранилось, хотя очевидно, что это давно и далеко уже не те эмоции... Так вот, впечатления, некоторые почти неуловимые образы-восприятия, благодаря которым моментального взгляда на экран оказывается достаточно, чтобы убедиться, что передо мной «советский фильм», — именно они подсказывают слово «убогость». В это слово вложено ощущение странной изобразительной пассивности, почти нищеты. Удивительная тусклость освещения, выцветшее изображение, дешевые декорации... Все это может быть в самих фильмах, но этого может и не быть. Однако эти детали становятся значимыми, если мы говорим об образе «советского фильма». Память о реалиях быта оказывается намного сильнее при формировании этого образа, чем какие-то отдельные эффектные кадры.

6

Именно визуальная апатия, кажется, и есть то, что приводит во взаимодействие различные «фигуры отсутствия», то есть те элементы изображения, которые противоречат цельности зрелища, распадающегося на мельчайшие хаотические единицы изображения. Здесь нет энергии аскезы, не дающей «фигурам отсутствия» стать хаотизмами, а есть именно апатия, в случае которой хаотизмы не являются знаками или символами, по ним не читается кинокартина, они воздействуют, как среда, где язык еще только должен состояться. Именно в визуальной апатии сконцентрирован подавленный негативизм, полное отсутствие внимания к той самой реальности быта, которую приходится показывать. Это как бы «внимание поневоле». Здесь не заметить интереса к абстрактному, к миру идей и идеалов, ушедших вместе с «кинематографом возвышенного» (с монтажными экспериментами родоначальников и цветовой насыщенностью «героических» фильмов 50-х). Так же не удерживается и интерес к самой жизни, который зачастую просто зачеркивается социальной цензурой или заранее ее учитывает. У взгляда будто бы вовсе нет точки закрепленности восприятия: каждая вещь готова исчезнуть, истлеть в момент ее рассматривания. Специфическая свето- и цветобоязнь «советского фильма» только отчасти связана с плохим качеством пленки и бедностью киноиндустрии (и на «кодаке» эти эффекты сохраняются). Так случилось, что плохая пленка оказалась лишь подходящим носителем для этого кино, для которого «вся жизнь — тление, пустое или опустошенное место». И это вовсе не результат качества технического или профессионального. Напротив, этот оседающий в восприятии сумрак изобразительности исходит от самих вещей, от того быта, который проникает в киноповествование под маской реальности.

7

Есть какой-то особый реализм «советского фильма», к которому я пытаюсь подступиться. Реализм не как направление в искусстве и не мимикрирующий «под реальность» стиль, а особая ситуация, может быть, социальная — или скорее всего социальная, — которая находит свое воплощение в незначительных деталях самого изображения. Незначительность их в момент смотрения фильма обусловлена их привычностью, сформировавшимся уже автоматизмом их невидения, работающим механизмом исключения. Результат этой невротической социальности, превращенной в изображение, причем изображение тлеющее, выцветающее, исчезающее в сам момент восприятия, оказывается удивителен и странен: образ «советского фильма» словно лишен самого главного — ощущения видимости, возможности связать его с неким представимым целым. Этот образ распадается на серии из названий конкретных фильмов конкретных режиссеров, на редкие стилистические и изобразительные удачи. Каждый из нас может легко перечислить эти отдельные эпизоды той киноэпохи. Но они остаются всего лишь фактами, теми самыми исключениями, из которых потом делается история. Например, история кино.

8

Все те особенности, которые я описываю как «фигуры отсутствия», как пустотную динамику, как превращенную социальность, — не просто конкретные фиксируемые кадры, изображения или их прочтение. Это — условные элементы, которые, может быть, временны, промежуточны и не совсем точны, но они необходимы для отыскания формы советского кинореализма.

Вообще, традиционно, реализму (а русскому — особенно) свойствен удивительный скептицизм. (Например, знаменитый русский нигилизм XIX века был его крайним проявлением.) Но, пожалуй, так сильно, как в кинематографе конца социализма, он никогда не проявлялся. Возможно, это связано с тем, что реализм всегда и прежде всего — нравственная позиция. Он фактически утверждает, что есть такая «правда», предъявление которой уже самодостаточно, что нет языка «правды», что сама «правда» не имеет структурных элементов. В этом смысле дискурс реализма — нравственность, скрывающая свои формальные основания. Поэтому любой реализм имеет всегда тяготение к бесформенному, к материалу, где хаос, распад, аффект явлены наиболее зримо. Именно в таком режиме воспринятая «правда» лучше и естественнее скрепляется логикой нравственности, неким словом, рожденным вне хаоса. Скептицизм же есть проявленное ощущение зыбкости позиции. Это способ завуалировать основания. Особенно это очевидно именно в России, где быть реалистом — почти всегда политический жест.

В «советском фильме» визуальная апатия и изобразительный негативизм — те же варианты реалистического скептицизма, но с той разницей, что сама нравственность здесь погружена в хаос. Этому реализму незачем скрывать свою форму, поскольку он сам и есть собственная форма. Никакая «правда» здесь невыделима и недостижима. И это проявляется в том пессимизме красок, освещения, монтажа, о котором шла речь. Этот мир как будто лишен права высказывания, но лица и предметы, попадающие в кадр, впитывают в себя, помимо экранной истории, также и не могущую высказаться историю времени и страны. История словно застревает в изображении, мешая ему развиваться, двигать сюжет, быть коммуницирующим. Чтобы создать из этого материала кинематограф, надо воссоздать киноязык заново, так, будто кино только родилось, и родилось вот с такими немыми антифотогеничными образами-воспоминаниями, отрицающими чувственную свободу первых люмьеровских фильмов. Отрицающими полноту и уникальность естественного восприятия. Пожалуй, «Мой друг Иван Лапшин» можно рассматривать как попытку этого «нового» кино, которое так и не родилось, оставшись лишь возможностью. Кино, которое, впрочем, и не может родиться, поскольку оно всегда уже старое, отсылающее к образам памяти, помнящей мир иным.

атьяна Окуневская

ТАТЬЯНИН ДЕНЬ

Фото Г.Тер-Ованесова

69

Север такой величавый, такой покойный, в меня влился этот покой, мне все равно, куда меня привезут на дрезине, тяжелые, как тучи, мысли от меня оторвались... на земле есть рябина, она проплывает большими кущами, красная, налитая, заиндевевшая... сейчас, наверное, такая вкусная, тронутая морозцем...

Везут меня на какую-то «Мостовицу», там культбригада.

Куда я попаду, как мне там будет, как меня встретят? Но все равно это не картошка, которая мне снится, мои руки ужасны, я делала все, чтобы их спасти.

Все о культбригаде мне рассказал Изя. Культбригада готовит программу на «Мостовице» — и это их рай: мужчин приводят в женскую зону на репетиции, и у кого-то появляется хоть какая-то личная жизнь. А когда программа готова, их возят по всем лагпунктам — и это их ад: с ближайших лагпунктов их привозят ночевать домой на «Мостовицу», а на дальних они ночуют на вахтах, в столовых, на полу, где попало и как попало, таская на себе весь скарб — костюмы, инструменты, так называемые декорации.

Первой, кто бросился меня целовать, оказалась опять Люся: у нее были на свидании мама и отчим; он фронтовой полковник, как уж он там говорил — чистый с нечистыми; Люсе дали инвалидность, и она в зоне.

От культбригады впечатление тягостное: замученные, несчастные люди, держится более или менее молодежь — хорошенькая девятнадцатилетняя москвичка — певица из кафе «Мороженое» напротив Телеграфа — и танцевальная пара из сельской самодеятельности, теперь они довольно прилично танцуют, и они фактически муж и жена; есть драматические артисты из разных городов, есть несколько москвичей и ленинградцев, есть хороший певец из Эстонии и несчастное трио, слабые музыканты, а когда я заикнулась о Борисе, Изя замахал на меня руками, чтобы я и рта не смела о нем открыть: майор Бориного имени слышать не может и приходит в такую ярость, что и человека, говорящего о нем, начинает ненавидеть... Представляю, что Борис, с его умом, остроумием, независимостью, мог ему наговорить и что о нем могли наговорить майору. Наговорить! Какое это тоже несчастье: даже под страхом смерти мы — милая интеллигенция — не можем не сплетничать, не завидовать, не устраиваться получше за счет других, и сколько, оказывается, уже наговорено небылиц обо мне...

Гладков держится: сильный и духовно, и физически, большой, неуклюжий, уж очень некрасивый, талантливый, без всяких контактов с начальством. Контакты с начальством — это заискивание, подхалимство, все то же, что обязаны проделывать «придурки» за благополучие в зоне.

Вершина всего — начальник культбригады, как Изя и сказал о нем: типичный кагэбэшник, что-то не так сработавший и получивший всего три года, грязный человек, не брезгующий даже подачками из посылок, и лучшего надсмотрщика КГБ никогда не смог бы над нами поставить, даже если бы очень постарался. Этот изучил все наши внутренности. У меня с ним сразу отношения не сложились: ему зачем-то надо разговаривать со мной, а мне с ним разговаривать не о чем, ему нужно мое почитание, а я даже если бы и захотела таковое выразить на своем «личике» — на оном из-под кожи видно подлинное отношение.

Репетирую, что-то делаю, на «Мостовице» много русской интеллигенции, общаюсь, дни бегут, а срок не движется, дожить бы до середины... пять лет... все утверждают, что потом будет легче отсчитывать...

И опять неизвестность, опять все связи с домом оборвались: когда теперь мои получат новый адрес... кем и как обернется «девушка в бушлате» с письмом от Ивана, его письма стали для меня отдушиной, за ними чудится тонкий, талантливый человек, друг, единомыслитель, мужественный, сильный, немного злой и, по-видимому, как и Боря, антисоветчик, а я не понимаю, как можно ненавидеть власть, как можно ненавидеть кого-то, что-то, как можно вообще носить в себе это чувство: иногда у меня вспыхивает острое, жгучее чувство ненависти к безобразному, нечеловеческому, аж дух захватит, но это мгновенно, а так не могу, не могу возненавидеть нашего директора культбригады с премилой фамилией Филин — я теперь думаю, что имена и фамилии людям присущи — или возненавидеть майора, я понимаю их человеческое свинство, но ведь они в нем воспитаны, они же ничего другого не знают, они сразу после рождения подкинуты волчице.

Голодно. Все, что привезла Мама, съедено, брать ничего ни у кого не могу, не знаю, как отдам, но милая Люся тихонько подкладывает под мою подушку кусочки сахара.

Так ноет сердце, так одиноко, такая потерянность в этих бескрайних лесах, так трудно приживаться к новым чужим людям... Ну почему всех как привозят в один лагерь, так они там и сидят и даже умирают, а у меня получается третий!.. Хочется опять на 36-й лагпункт к своим прибалтийкам или на «комендантский» познакомиться с Иваном.

Завтра выезжаем на первый концерт — куда-то на ближний лагпункт.

Продолжение третьей части. Начало см.: «Искусство кино», 1996, № 3.

Лагпункт мужской, большой, я пою в гробовой тишине, слушают замерев, боятся перевести дыхание, их восторг искренен, и ни одного, ни одного сального взгляда, несмотря на мужской голод. Они подобрели, и у меня на душе полегчало, а наши звезды, эти «десять лауреатов в одной постели», рассказывают, что их творчество это самовыражение (а если самовыражаться нечем?) или что искусство актера прекрасно, потому что в одной жизни можно прожить жизни своих героев (а если и своя одна не интересна!). Ни Грета Гарбо, ни Бетт Дэвис не самовыражаются — они творят. В этом, наверное, суть.

Майор сидит в первом ряду, и, не глядя на него, я чувствую его взгляд. Тревожно.

Вот и мне хотели принести радость, а получилось наоборот: мы весь день в ожидании вечернего концерта должны жить в пожарном сарае, нашего стукача-директора с нами нет, а по лагерю для вольных кочует мой фильм «Давид Гурамишвили», и все, рискуя, уговорили киномеханика завернуть на своем драндулете со своей передвижкой к нам в сарай и на простыне показать фильм.

Как я его смотрела, не знаю, но никаких душераздирающих эмоций во мне не возникло, свет зажегся, все бросились ко мне, а я даже из чувства благодарности не могу изобразить радость на лице, так все тихо и разошлись по углам сарая со своими переживаниями.

Концерт почти рядом с комендантским лагпунктом, на котором Иван, и так же, как на 36-м, мимо меня проскользнул какой-то «человек в бушлате». У меня в кармане письмо Ивана, и в нем стихотворение. Незаметно Иван вторгается в мою жизнь.

Т.

Не знаю я ни вашу повесть,
Ни что есть общего у нас,
Быть может, общий только поезд,
Что раздавил меня и вас.

Услышал я, что вам на руки,
В отбросы тыкаясь, ползут
Щенки слепые с мертвой суки,
Которых сплетнями зовут.

Глядят гнилыми ртами лица,
В ухмылки спрятавши боязнь,
Как их вчерашняя царица
Шагает к площади на казнь.

Отнять хотелось вас у черни,
Чтоб с вами вместе в небо взмыть
И на Руси под звон вечерний
На крышу церкви опустить.

Тот, кто любил вас вдохновенно
В расцвете ваших знойных лет,
Тот был для вас одновременно
И укротитель, и поэт.

Не верю я, чтоб вы мужчину
Могли возвесть на пьедестал
За то, что он плечом и чином
Почет и блага вам достал.

Вы были горды и капризны,
И Бог спасал вас много раз,
Чтоб горький дым святой отчизны
Не выедал слезы из вас.

А то, что Вы, идя на сцену,
А я, потворствуя пером,
По кирпичу сложили стену,
Ту, за которой мы живем.

...Сижу один глубокой ночью,
Пора кончать... Надзор идет...
Да я боюсь, что многоточье
Со щек небритых упадет...

Гладков рассказал, что его вызвал майор, спросил, была ли я раньше режиссером и не смогла бы поставить оперетту. Что-то он задумывает.

Сегодня концерт на бандитском лагпункте, и бригада волнуется, они уже были здесь, и кончилось это плохо, теперь заключенные будто бы заявили, что если пришлют бригаду с моим участием, то они всем лагерем выйдут на работу.

Конвой дали двойной, нашу хорошенькую юную певицу с улицы Горького на концерт не берут, боятся, что на нее нападут, как, оказывается, где-то уже было, но она так себя вела, что спровоцировала нападение; я тоже волнуюсь, ведь настоящих-то бандитов я еще не видела.

Столовая набита битком, более легкие сидят на плечах у сильных, Гладков боится, что никого, кроме меня, они слушать не будут, но все-таки порешили, как и на всех концертах, выпустить меня последней.

Концерт начался: в зале тишина, никакого хулиганства... певцу-эстонцу скандируют... моя очередь... выхожу, зал грохнул тысячью глоток приветствия, поклонилась, выпрямилась... упала эта жгучая тишина... спела первую песню, к моим ногам летит камень, сердце ушло в пятки, и еще, еще летит что-то, опускаю глаза — какие-то красивые большие иностранные банки, все песни пою два-три раза, наконец одеяла задернули, концерт окончен.

Бросились собирать дары и пожирать мексиканские ананасы в литровых банках, кончилось это плохо — всей бригаде пришлось пробыть сутки в больнице. Блатные узнали, что в рабочие лагеря, в платные палатки каким-то чудом завезли эти мексиканские ананасы, потребовали и себе тоже.

А на женском лагпункте ко мне подошла девушка и спросила размер моей одежды: «капитан» хочет мне подарить «роскошное кожаное пальто». Вот так-то. И смех, и горе, и ужас.

71

Начался наш ад. Холод. Ни «кукушка», ни дрезина не отапливаются, а волокуша!.. Иногда приходится передвигаться на ней по часу, а потом невозможно отогреться несколько часов, все внутри дрожит.

Оркестрик наш такой жалкий, такой слабый, что зрители позволяют себе хихикать: какая все-таки дрянь этот майор, ведь Боря прекрасный аккордеонист, но майор сказал «нет», и теперь перетряхивают многотысячный лагерь, разыскивая аккордеониста, иначе дальше работать невозможно. Оказывается, раньше руководил оркестром профессионал-саксофонист, армянин по имени Альберт, но его майор приказал списать, потому что этот саксофонист каким-то образом на каком-то женском лагпункте умудрился завести роман, Филин донес майору, и майор приказал списать саксофониста на лесоповал. Невыносимо чувствовать себя рабом.

Тяжко, но хорошо, что я попала в культбригаду: я никогда не узнала бы, не увидела своими глазами весь лагерь. В Джезказгане отделения были далеко, что на них творилось, мы не знали и узнать не могли, мы были одни в пустыне. Джезказган, наверное, существует именно для того, чтобы изолировать тех, кто связан с большими людьми на свободе да и просто с семьями, могущими все-таки куда-нибудь дописаться и рассказать обо всем, что творится. Я так решила потому, что в Джезказгане оказалась и секретарь Жемчужиной невинная коммунистка Мельник-Соколинская, не разговаривающая с нами, со шпионами и врагами народа, и та красивая купчиха, жена генерала, арестованная при выходе из театра, и медицинская сестра хирурга Юдина, очень милая женщина, и жена генерала Артамонова, начальника академии.

Теперь, когда увидела все вокруг, мой 36-й с моими прибалтийками и картошкой — голыми руками из ледяной грязи — кажется милым курортом. Здесь бескрайние леса и тысячи, десятки тысяч людей валят вручную лес. Голод. Холод и сказочная красота Севера! Снег такой голубой белизны, что зажмуриваешься, и солнце, солнце, солнце, мягкий мороз, тишина, и вдруг как завоет, застонет, понесет...

Сегодня нас свернули с маршрута и везут в лагерь, в котором заключенные дали обязательство свалить две нормы леса за концерт культбригады с моим участием. Нас уже несколько раз так сворачивали с маршрута. Это переворачивает душу, а Гладков говорит, что кагэбэшники терпят, но в конце концов это может плохо для меня кончиться, и вселил в меня какое-то дурное предчувствие. Как только нас сбросили с «кукушки», мы услышали в морозной тишине стук топоров, нужно подниматься в гору, и на горе в лесу увидели лесорубов, раздетых до пояса, над ними клубится пар, и по лесу покатилось «здра...вствуй...те!». Идем, глотая слезы. Никогда в моей жизни таких концертов не будет, слушают не дыша. Благодарность их непостижима, если бы им разрешили подходить, они донесли бы меня на руках до Москвы. А в каком-то лагере начали скандировать: «Свободу Окуневской!» Гладков совсем разволновался, и теперь уже на всех нагнал тревогу: майор часто приезжает на концерты и все это видит. А Иван прислал взволнованное письмо по этому поводу. Обрастаю легендами.

Если в Джезказгане интеллигенция, как сгущенка в банке, то здесь она рассеяна по лагпунктам и другая. Не крикливая, не суетная, может быть, более скрытная — все ждут смерти вождя, все убеждены, что тогда придет свобода.

А у меня появилась Софья Карловна — удивительный человек, сохраняющий достоинство, юмор, честность, умница, ленинградка, окончила театральный институт, была ведущей артисткой, маленькая, изящная, белоголовая, играла девчонок и мальчишек, и сейчас похожая на девчонку, немного старше меня, а посему умнее, арестована за мужа, статья моя, срок семь лет, арестовали ее раньше меня, и она уже все знающая, махровая лагерница. Со мной заговорила сама, откровенно, прямо, и я ей поверила. Такие стукачами быть не могут. В культбригаде Софья Карловна играет сцены с партнером и еще прекрасно читает стихи, и моя изголодавшаяся по стихам душа захлебывается.

С ней можно говорить обо всем, но везде подслушивают, и мы научились так шептаться, что самая сверхчувствительная аппаратура уловить не сможет. Для меня Софуля изобрела еще и код: если у нее вдруг начинается головная боль, которой у нее, к счастью, не бывает, значит, у нее есть свежие сведения со свободы, или если в каком-то общем разговоре я начинаю говорить то, чего говорить нельзя, Софуля начинает лихорадочно причесываться, и я немедленно закрываю рот.

У Софули настоящая, большая любовь. Он эстонец из Тарту, ее партнер по сцене, симпатичный, похож на мужчину. Есть у них даже что-то общее: Софуля родом из Таллина и корнями уходит в Эстонию, похожа на мою Ольгу, и я, как и Ольгу, называю ее «чухной». Они с Эйно освобождаются почти одновременно и поженятся. И я единственная, кто знает эту тайну. Ни стукачи, ни даже Филин ничего не знают, иначе их разлучат, а я с замирающим сердцем, с восторгом наблюдаю, как они берегут свою любовь: ни взгляда, ни пожатия руки. Их целомудрию могут позавидовать святые.

Сколько мне рассказала Софуля! Она заядлый политик, на всех лагпунктах у нее есть свои люди, они в курсе всех событий в стране, и они, помимо смерти Сталина, ждут какого-то чудо-переворота, и тогда все будет по-другому.

А во мне самой, когда увидела этот лагерь, что-то перевернулось: там, в Джезказгане, действительно ничего вокруг на десятки километров, а здесь город, огромный, разбросанный город каторжников, трудящихся с утра до ночи, раздетых, голодных, холодных, и ничего, кроме надежды на свободу, у них нет. Рабы. Как же здесь уцелеть психически! Как не превратиться в животное! В лагере добро и зло сконцентрированы, сплющены.

Я испытываю настоящую ностальгию... хочу домой, хочу к Маме, хочу к детям, хочу ходить по своей квартире, хочу лежать в своей постели, не могу понять, как в ней может лежать на Маминых свадебных простынях кто-то другой, хочу музыку, хочу ливень, хочу слушать сказки, хочу бегать босиком по лужам, какую же я пустую, поверхностную ностальгию изображала в спектакле «Семья Ферелли теряет покой», а вот какая она настоящая-то: хватает за горло, бросает под колеса, изводит по ночам, душит.

Софуля говорит, что это из меня выходит одиночка.

72

Немного отлегло — наконец получила письмо из дома: появился Юрка, он в лагере на Урале, получил пять лет за антисоветскую агитацию, работает шофером. А недавно он приснился мне: мой смешной Юрка во сне был безобразным, внешне похожим на какое-то противное чудище, все время ломился ко мне в дверь...

Софуля потрясена тем, что я ей рассказала о круге, в котором очутилась после войны. Она совсем не соприкасалась с «вождями», да и интеллигенция вокруг нее была другой: муж — молодой ученый, и, судя по ее рассказам, это люди тоже трагические, но не такие подхалимские. И Софуля потрясла меня, знающую, как Сталин пачками уничтожает не потребных ему людей и соратников, вывернула душу, рассказав про гибель в Саратовской тюрьме светлейшего человека, крупнейшего русского ученого, академика Вавилова. Софуля считает, что долго такое государство, как наше, просуществовать не может, а Сталина она считает — помимо того что он психически больной с манией величия и жаждой власти, каких полно в сумасшедших домах, — еще и дьяволом, потому что даже в самом плохом человеке не может существовать такой букет античеловеческих, отвратительных черт: трусость, подозрительность, неискренность, холодность, жестокость, садизм, мелочность, скрытность, низость, полное отсутствие морали, чести. А больше всего Софулю выворачивает его глупое лицо. Горбатова она называет не иначе как «ваш подлец», «ваш предатель», а вкупе с Костей — «партийные подонки», «лизоблюды», общаться с которыми невозможно.

А когда я рассказала о моем письме Горбатову и о том, что оно попало на стол Абакумову, что, мол, время разъяснит, как это случилось, Софуля завопила и взвилась чуть не до потолка барака:

— Какое время! Какое! Для кого! Если для вас, то вы должны были лежать в могиле или быть изнасилованной, только не в шикарном особняке, как у Берии, а где-нибудь под лестницей и с

кляпом во рту. Арест Абакумова вас спас! Вы так до сих пор ничего не понимаете? Кто вам потом скажет! Что скажет? Кто положил на стол Абакумову письмо? Трус Горбатов? Он никогда письмо не доверил бы стукачу — секретарю Келлерману! Симонов положил?.. Или, может быть, ангел принес его на своих крыльях в кабинет Абакумова и положил ему на стол??? Вы же голых фактов не понимаете и одновременно утверждаете, что о людях надо судить только по фактам: вы говорите, что ваш Борис и ваш Костя — писатели и поэты, а вот представьте себе маленькую книжонку стихотворений, изданную в каком-нибудь райцентре, и в ней без подписи «Жди меня», неужели какой-нибудь Белинский, прочтя это «Жди меня», воскликнет, что он открыл настоящего поэта? Вы говорите, что так писать нужно было во время войны и что для несчастных солдат это было поддержкой... Да! Туда же еще можно прибавить и слюнявую «Темную ночь» с детской кроваткой, да, это было нужно для солдат, да, это было прямое попадание, но авторы выполнили этот заказ холодно, не искренне, не вдохновенно, ведь даже от Эренбурга отвернулись, когда он написал заказную статью «Убивать немцев»! Борзописцы, вот кто эти ваши Боря и Костя!!!

— Софуля, но ведь каждый идет своей дорогой, у каждого своя цель. Пушкин же тоже не был с декабристами и жил придворной, светской жизнью. У Бори и Кости появилась тяга после Японии к шикарной жизни. В нашей стране без угождений и лицеприятства это невозможно...

Софуля взвыла:

— Из грязи в князи! Но ведь не ценой же жизни Ахматовой и Зощенко! И молчите, не смейте возражать и защищать их. Вы сами себе противоречите: вы говорите, что в лице вся сущность человека видна. — Софуля побледнела. — До конца дней своих не забуду лицо вашего Симонова на этом шабаше разоблачений Ахматовой и Зощенко: холодное, бессердечное, неумолимое, злое! Зверюга ваш Симонов! Его лицо чем-то похоже на личико нашего вождя, и даже не отсутствием интеллекта, которое всех их объединяет, а отсутствием обычных человеческих эмоций — горя, радости, волнений, — лицо истукана, он же видел, что добрый, несчастный Зощенко уже в полуобморочном состоянии, но продолжал его добивать! Палач лучше! Палач раз ударит топором, и покатилась голова...

Пришла волокуша, надо грузиться.

73

— Дура! Дура! Дура! Что я наделала! Что я наделала! Как я не поняла, не почувствовала, где концерт, — ведь уже при входе в зону меня удивила раскрепощенность нашего конвоя...

Лагерь самый-самый дальний, огромный, пурга метет уже три дня, мы еле добрались, покормили нас не на вахте, а провели в столовую, столовая удивляет чистотой, даже уютом, сцена уже сколочена. Зрители тихо, спокойно входят в зал, выбриты, приодеты.

При моем появлении встали и начали скандировать, и так же мгновенно упала тишина, за окнами воет вьюга.

Запела, и вдруг две тысячи сердец забились вместе с моим... дышат вместе со мной... у нас одна душа... Неизведанный полет куда-то высоко, высоко... это и есть вдохновение?.. Впервые. Может никогда не повториться. Не прийти. Земного такого счастья не бывает...

«Землянка»... У мужчин текут по щекам слезы, тишина жгучая, пурга ревет... передо мной фронтовики, смотревшие смерти в глаза, сильные, молодые, цвет нации, если открыть ворота, то строем выйдет полк от рядовых до командиров, до полковников: они потребовали, чтобы быть вместе, без уголовников, без блатных, и за это валят по две нормы леса, а я пою и плачу, и смеюсь вместе с ними, затерянными на краю света...

Лежу с открытыми глазами, слушаю пургу... наши спят... а те, ставшие близкими, также, наверное, лежат с открытыми глазами... как же могло случиться, что я перевернула их души... как страшно, когда мужчины плачут... не надо было петь фронтовых песен...

К утру пурга стала утихать, и я увидела в окно вахты, на которой мы ночевали, что заключенных стали выводить на лесоповал, и произошло опять невероятное: все две тысячи человек проходят мимо вахты, повернув головы в нашу сторону, стройными рядами отчеканивая шаг.

74

Кто-то откуда-то смотрит на меня. Ищу и встречаюсь с удивительным сияющим взглядом, пронзившим меня: в кулисе, напротив, стоит незнакомый человек. Его в бригаде не было. Кто он? Новый аккордеонист? Не могу отвести глаз.

Алексей высок, строен, не худ по-лагерному, лицо интересное, умное, интеллигентное, аккуратен, светлоглазый русак, не профессионал, его в детстве, как и Борю Магалифа, обучали музыке, он

инженер-химик, и в его игре есть та грань умения с примесью прекрасного дилетантизма, которая во мне всегда вызывает восторг, в таком искусстве нет холодного заученного, а есть что-то свое, глубокое, чуткое, он чуть старше меня, наверное, ровесник Владо.

Не понимаю, что делаю, что говорю, бледнею, краснею, как девочка, ночью считаю часы, оставшиеся до репетиции, чтобы увидеть его, быть рядом, смотреть в глаза...

Алексей мужественно молчит: ни слова, ни намека, и только раз одним жестом как бы погладил мне руку...

Что делать? Больше не могу играть в случайных знакомых. Господи, помоги мне! Роман здесь, в лагере, для меня невозможен! Невозможен! Невозможен!! Невозможен!!! Я перегрызу себе вены. И я заговорила.

— Я хочу, чтобы вы знали, что наша любовь здесь, в лагере, невозможна, это значит потерять ее, исковеркать, похоронить, потерять все человеческое, скрываться, унизительно где-то, как-то тайно встречаться, а если вы просто возьмете меня за руку, нас тут же разлучат!.. Я люблю вас, жизнь без вас невозможна и не нужна. Я для вас готова на все, кроме того, чтобы превратить нашу любовь в простой, отвратительный лагерный роман... — голос сорвался.

— Любимая, прекрасная, единственная, я совсем сошел с ума, я не знаю, что делать... все будет, как вы скажете... хотите, я сделаю так, чтобы меня списали на лесоповал... сколько бы ни прошло лет... полуживой, я буду вас ждать... но теперь невероятно прожить без вас один день! Час! Минуту!

— И я буду вас ждать до конца своей жизни!

Алеша бросился ко мне, и я, как ужаленная, отскочила. Мы как будто ходим по раскаленной проволоке босиком. Если что-то случится, не знаю, как буду жить дальше. Сказать Алеше о Софуле и Эйно я не смею, не имею права, да мы с Алешей и не выдержим, мы другие...

После этого разговора жизнь превратилась в пытку, я вижу, как страдает Алеша, и не могу его утешить, а он мучается из-за меня, и Софуля стала для нас добрым ангелом: благодаря ей изредка появляется хрупкая возможность посылать друг другу коротенькие записки, от которых сердце еще больше разрывается. Наша любовь, как ворох сухих осенних листьев: ветер, и они взлетают, шуршат и кружатся, и все кажется безнадежным, ветер улетел, листья затихают и опять ложатся на то же место. Мы измучились.

Репетировать с Алешей больше нельзя, эти чрезмерные репетиции и так уже могли броситься в глаза. Теперь я могу смотреть на него только изредка, в дороге или когда он играет соло, и то мельком, невзначай, Филин, по-моему, стал активнее следить за нами.

Какая счастливая и несчастная наша пара молодых танцоров — они не прячутся, они считаются как бы мужем и женой, но как ужасны их интимные встречи где попало, как попало, фактически на глазах у всех, и не дай Бог ей забеременеть, как только беременность станет заметной, их тут же разлучат: ее отправят на лагпункт «мамок», а такового в этом лагере, оказывается, нет, и значит, неизвестно куда, и бедная девочка будет скрывать беременность и танцевать до самых родов... Какой бы был у нас с Алешей малыш?..

Мой успех достиг апогея: и скандируют, и кричат, и бросают восторженные записки, я пою своей любовью, и пою, и пою, и я счастлива.

Нас привезли на «кукушке» днем на концерт, и надо идти до лагеря метров пятьсот. День солнечный, мороз мягкий, и вдруг, как в сказке, повалил снег, да такой, что конвой приказал остановиться, — огромные, неправдоподобные, как в Большом театре, хлопья покрывают все белой пушистой пеленой, не видно даже соседа. Я ловлю губами пушинки, и нежные руки меня обнимают, и горячие губы вместе со снежинками меня целуют, и я тону, и большего счастья на Земле быть не может, сон... рай... и между нашими губами рука Софули.

Снег поредел, нас могли увидеть, и бдительная Софуля встала между мной и Алешей. Теперь во мне, как в сказке о мертвой царевне, проснулось что-то мучительное, сладкое. Я мечтаю о другом Алеше... теплом, страстном, рядом со мной... это не четыре года отсутствия любовных утех, это другое и не такое, как было раньше: с Митей я была еще девочкой, просто влюбленной девочкой... с Владо нас связывала страсть... а к Алеше чувство, которое приходит, наверное, в зрелости, в расцвете.

У меня в кармане письмо от Ивана, я не знаю, как теперь быть с Алешей. Стихи и письма Ивана — это его сокровенное, личное, и я не имею права показать их Алеше и чувствую себя плохо оттого, что надо что-то от него скрывать. И Ивана жалко. Он же может втянуться в этот эпистолярный роман, да и меня его письма как-то связывают, обязывают, как обручение. Иван так трогательно кладет крошку хлеба, запечатывая конверт, чтобы проверить, читает ли кто-нибудь нашу переписку. В письме новые стихи.

Т.

...Кто, миф столкнув с природою людскою,
Рай на земле голодным посулил,
Кто этот миф палаческой рукою,
В крови создав, в крови и утопил?

И желтый вождь ваяется из глины,
Со лбом, где нет пространства для креста,
Ему на грудь развешают рубины
Из крови вновь распятого Христа.

Хотел бы я, чтоб род мыслителей и бардов
Без низких лбов и низменных идей
Носил меха от диких леопардов,
А не позор дичающих людей...

Как смог бы свет без темени кромешной
Заблудшим путь к спасенью указать?
Как среди глаз бесчисленных и грешных
Сумел бы я вот эти отыскать?

Закат сиреневой тесьмой
Кладет на платье ваше тени...
С московским штемпелем письмо
Рука роняет на колени.

И словно все ушло от вас,
Все, щедро посланное свыше,
С чем были венчаны не раз
Большими буквами афиши...

Сочтетесь... Бездна теплых рук
Вас вознесет в рукоплесканье,
Средь слез и зависти подруг,
И злобных восклицаний.

...И, может, я, старик, приду
Продать свои воспоминанья
И всю полученную мзду
Пропить в честь нашего свиданья.

В честь мест, далеких от Москвы,
Где мы соседями прожили,
Где и меня за слезы вы
Когда-то раз благодарили.

75

Несчастье! Заболела Софуля, серьезно, тяжело, похоже на то, как я болела гнойным плевритом в Джезказгане. Зима распахнула свои объятия, и нас несколько дней назад выкапывали из-под снега часа два, и Софуля очень промерзла. Первый врач сказал — воспаление легких, дал лекарства, антибиотиков не оказалось.

Сегодня у нее температура 39, а главное, мы мучаемся на крохотных вахтах, потому что лагеря подряд мужские, в больницу Софулю положить нельзя, и каждый день ее надо укутывать в одеяла и вести на следующий лагпункт.

Говорю Филину:

— Софью Карловну немедленно дрезиной надо отправить на базу в «Мостовицу» и положить в больницу, сегодня температура 39.

— Вы же знаете, что дрезиной распоряжается только майор.

— Позвоните майору.

Он нагло расхохотался.

— По таким пустякам я тревожить майора не стану, через два дня доберемся до «кукушки».

— Но два дня могут оказаться решающими.

Он осклабился.

— Ничего, выживет!

Я могу убить человека! Филина могу! Зажмурю глаза, отвернусь и выстрелю, чтоб такая гадина не калечила Землю.

А что может сделать Гладков? Такой же раб, как и мы: его даже не впустили к нам на вахту, и я выскочила к нему. Умоляю Александра Николаевича пойти к начальнику лагпункта и, пользуясь вчерашним успехом в концерте, просить принять меня, не предупреждая о том, что я хочу говорить по телефону с майором. Жду. Присылают конвой. Рассказываю, понимаю, как глупо рассказывать

о том, что человек может погибнуть, и прошу его соединить меня с майором. Он так заволновался, как будто его должны повести на расстрел, и — наверное, только силой искусства можно объяснить — соединил.

Майор как будто не знает, что Софуля в таком состоянии, сказал, что приедет сам, и я струхнула: я даю ему повод быть в кабинете со мной наедине, я его боюсь, он ненормальный, с такими глазами нормальных людей не бывает, и если он приезжает на концерт, я сама не своя.

Через час за мной присылают конвой и ведут к майору: свежевыбрит, мундир, действительно, как на вермахтовском офицере, впился в меня глазами — нет, я его глаз до конца не рассмотрела: в тине, там где-то, глубоко, у затылка мерцают болотным огоньком, как у черта, две змеиные бусинки.

— Здравствуйте.

— Здравствуйте, что случилось?

— Каменская очень больна...

— Знаю. Почему не через Филина?

— Он отказался говорить с вами по такому пустяковому поводу.

Проглотил.

— А почему это вы так взволнованны?

— Не знаю, что вам на такой вопрос ответить. Человек может умереть, и надо его спасти.

— Вы лесбиянки?

— Нет. Мы подруги.

— Это не повод так волноваться за подругу. — Он покрылся красными пятнами.

— Для меня повод, для меня дружба выше всего...

— Выше любви?

— Да.

Если он сделает шаг ко мне, кричать бессмысленно — никто никогда в дверь не войдет, дрожу от страха, но смотрю в упор в его болотные глаза.

— Вызовите немедленно конвой.

Он шагнул.

— Потом пожалеете, другого такого шанса, как сегодня, у вас не будет!

Он проскочил мимо меня, кулаком распахнул дверь и заревел:

— Конвой!

Я все-таки надеюсь и жду, что дрезина придет. Через несколько часов надо собираться на концерт.

Софуля лежит тихо, температура уже 39,6, по секундам даю ей лекарство, сознание она не теряет и только смотрит неотрывно своими большими, лихорадочными глазами в мои, как будто хочет узнать в них свою судьбу.

На воспаление легких не похоже, она совсем не кашляет, что это, инфекция?

Я веселюсь и рассказываю ей байки, анекдоты, и абсолютное чувство юмора заставило Софулю все-таки улыбнуться уголком рта: людоеды — муж и жена — ложатся спать, и муж, задремав, начинает метаться, вскакивать, выкрикивать какие-то слова, жена будит его и укоризненно говорит: «Сколько раз предупреждала я тебя не есть интеллектуалов на ночь».

Часы бегут.

У Софули тоже дочь повзрослела без нее, но у чужих людей, очень дальних родственников в Тарту, которые выдали юную семнадцатилетнюю Изольду за сорокапятилетнего вдовца. Изольда ни о чем плохом не пишет, но между строк это по-детски прорывается.

Ждать больше нельзя. Дрезины нет. Посылаю за Филиным:

— Если немедленно Каменскую не отвезут в больницу на «Мостовицу», я петь сегодня в концерте не буду и вообще, пока Каменскую не положат в больницу, петь не буду.

У него вылезли из орбит глаза, побежал. Мужчины все узнали, началась паника, дрезине идти к нам полчаса, жду, что будет.

Дрезина пришла. Погрузили Софулю, а самим надо грузиться на волокушу на концерт.

Написала Люсе на «Мостовицу» записку, чтобы из-под земли достали антибиотики, чего бы это ни стоило, и выходили Софулю. Люся порядочная девочка и нашего круга. Мы вот-вот должны выбраться к «кукушке», а значит, к «центру», к станции, вокруг которой управление лагерем и женские лагпункты, и один из первых концертов должен быть именно на «Мостовице».

С волнением жду встречи с Алешей: неужели он будет упрекать меня, устроит сцену, повысит голос, он не смеет меня огорчить, он во всем мире самый прекрасный.

Алеша подбегает со слезами на глазах, при всех обнимает, целует:

— Любимая! Прекрасная! Героиня наша! Только бы жертва не была напрасной! Мы все будем молиться за Софулю! Она выживет.

И я счастлива, а я не героиня вовсе, выхода не было, никто же, кроме меня, ничем помочь не смог бы.

Как в критических ситуациях все проверяется, какими все на волокуше стали близкими, солидарными, как все волнуются за Софулю, за меня, и, оказывается, все давно знали о нашей с Алешей любви и смеются, потому что сияние от нас исходило на километры.

Что может быть со мной: высылка в другой лагерь; страшный БУР — барак усиленного режима, это фактически лагерная тюрьма, ужасная, там политических нет, там царят уголовницы, бандитки, грязь, вонь, холод, голод, но оттуда можно за взятку выкупить: оказывается, взятки берут не только свои в зоне, а и начальство, вплоть до высшего. Или могут создать второй срок, чуть ли не за поднятие бунта, если наши немедленно ни кликнут клич по лагпунктам, чтобы заключенные молчали, ни гу-гу, чтобы не покатилась волна возмущения, тем более протеста против моего изъятия из бригады. И последний, самый невероятный вариант — простят, сделают вид, что ничего и не было.

Тайну лагерного телеграфа не могу постичь: как из Магадана, сюда, на запад, приходят известия? Как в Ассирии или Вавилоне? Из уст в уста? Но как здесь?! Ночью, уже к середине концерта мы узнали, что Софуля в больнице, воспаление легких, достали антибиотики... ведь бесконвойные ночью не имеют права передвигаться... значит, через конвой... тоже за взятки?

А мы с Алешей целуемся напропалую, а ну его, этого майора, к дьяволу, к чертям собачьим, Филина с нами нет, никто оскорбить не может, а наши такие смешные: чтобы на нас не смотреть, смотрят в потолок, больше смотреть-то ведь некуда, и я ласкаю Алешины волосы, трогаю глаза, губы, я счастлива, я опять женщина, и уж так мы с Алешей выступили, что даже наши аплодируют, а на волокуше сидим рядом, как сиамские близнецы, и длился бы, длился бы этот путь в бесконечность...

У вахты дрезина. Майор? И тут за мной конвой: на выход с вещами.

Алеша! А он уже бежит, как безумный, соскальзывает с трапа, увязает в снегу, рыдания заглушают слова, упал на колени, целует ноги, за ним бегут все мужчины, женщины тоже выскочили, нас оторвали друг от друга.

...Чьи это поверх моих такие знакомые, большие, такие красивые теплые варежки... не знаю... дрезина катится, мороз трещит, под сорок, небо из сажи, звезды — россыпь бриллиантовая, луна сияющая, желтая, с полнеба, елки тоже сияют, как рождественские... ноги закутаны в казенное одеяло, за него же кого-то посадят в карцер... что же Алеша и мужчины сошли с ума... бежали ко мне по зоне после отбоя, в них могли стрелять с вышки... жить не хочу... не хочу жить... конец... Мама... девочки... Алеша... клятва написать книгу... все это уже по ту сторону добра и зла...

— Не дури!

Я вздрогнула, я забыла: напротив меня конвоир, в тулупе с поднятым воротником, и голос раздался оттуда, из тулупа, лица не видно совсем, голос прокуренный, уставший, немолодой.

— Чай не девочка!

Говорит на «о» — или волжанин, или вологжанин, на севере, кажется, все говорят на «о»...

— Выдюжишь!

Обдало горячей волной.

— Пела вчера хорошо, душевно, как у нас в деревне, такие долго живут!

Во мне буря, ломает, переворачивает: откуда, как этот темный деревенский мужик может чувствовать, что я на краю... что это... я сама... там напротив в тулупе... это моя кровь... моя исконная родина... мой народ...

— Не волнуйся, к поезду тебя везу.

Лермонтов Джинджер с Фредом Вагнер Тютчев Хемингуэй Обухова Бунин Девушка с соболем Грета Гарбо моя любовь сошедшая на меня все кружится поет! Жить! Стерпеть и выжить.

76

Ни Джезказган, ни 36-й, ни культбригада — ничто. Вот он, настоящий лагерь: это тоже Каргопольлаг, но меня отвезли в отделение еще дальше на север, километров на двести — Пуксоозеро.

Совсем на болоте, говорят, что летом, когда идешь по тропам, они колышутся. Голо. Пусто. Ни деревца. Здесь раньше был лесоповал, а теперь все вырубили, и лес где-то за пять километров, и никаких волокуш — пешком. Под честное слово мне сказали, что на моем деле сверху крупными буквами написано: «Использовать только на общих работах», а работы здесь — лесоповал и заготовка торфа, ах, майор, когда-нибудь вас увековечат в мраморном памятнике.

Женский лагерь на всей Пуксе единственный, а ближние мужские за несколько километров; в войну женщин здесь не было, и голод такой, что мало кто выжил, хоронить было некому,

и умерших и полуживых сбрасывали в ямы около лагпунктов, и мне показали это место, и я никогда не смогу опомниться от всего этого. 58-я статья здесь не разбросана, а живет в отдельном бараке: длинном, с низким потолком, сыром, полутемном, полуразвалившемся, с двухэтажными нарами, в полу провалились доски. Обитательницы запуганы, забиты: профессор из Ленинграда... поэтесса... инженер... Меня встретили как явление Христа народу, но тут же, чуть не бегом заставляют сдать в каптерку мою повидавшую виды голубую шубу, иначе я ее больше никогда не увижу. Рядом, стена в стену, барак 59-й статьи: «убийство, бандитизм». Остальная тысяча просто женщины, работающие до изнеможения, до больницы от непосильного для женщин труда, мужчинам все-таки легче, они от природы больше подходят для физической работы.

Я на лесоповале. И опять все тот же беспроволочный, лагерный телеграф: все уже знают, что со мной произошло в Ерцеве и, как на 36-м, чуть ли не на коленях умоляют поставить концерт, но это физически невозможно, меня из леса притаскивают под руки, я как-то умудряюсь заползти на свои верхние нары, но снять бушлат сил уже нет, я валюсь и засыпаю одетая. Конечно, если бы слово, полслова от Алеши, я соскочила бы, доползла.

Как хорошо, что Алеша освобождается раньше меня, он будет ждать меня, куда бы меня ни занесло, жить в собачьей конуре, голодать, такой жертвы любви даже мифология придумать не сумела бы, а у меня 13 декабря половина срока, говорят, будет легче, пять лет... пять лет... даже не верится... пережить бы зиму, весной будет легче, а уж летом вообще пустяк! Терзает, что с домом опять потеряна связь; а думая о Софуле, утешаю себя тем, что плохие вести приходят быстро, об этом плохом даже думать не могу, познакомилась с нашей медсестрой, она тоже заключенная, бывший врач, рассказала ей все про Софулю, и, может быть, удастся что-нибудь узнать о ней по линии лагпунктов.

Узнала от своих женщин на лесоповале, что связаться с Ерцевом можно только через «59-й» барак, — не пойду. А они сами и пожаловали ко мне делегацией, вызвали из барака: по их «закону» так просто они в «58-й» барак не заходят, а когда надо обворовать, врываются, но последнее время не врываются, потому что начальник осмеливается сажать их за такие деяния всем бараком на карцерный режим, и за это они съели его любимую красавицу овчарку, достали еще и выпивку и устроили такой шабаш, что лагерь заперся в бараках на все возможное и сидел не дыша, нюхая разносящийся по всей зоне запах шашлыка, сам же начальник пил вмертвую несколько дней, а потом их жестоко наказал без всякого закона, а здесь его, этого закона, и в помине нет. А кроме того, каждую весну, как только солнце начинает пригревать, по его распоряжению весь «59-й» выгоняют автоматами на трапы и заставляют вычищать барак, иначе все и вся в нем давно сгнило бы: идет война как война, и если «59-й» даже и не прикончит начальника, то кудри ему отстригут. Сейчас у него тоже красавица овчарка, в которой он души не чает, которая разорвет, если к нему подойти не с добром.

Любопытный тип этот начальник, чем-то напомнил мне того лейтенанта в «Матросской тишине», который все утешал меня: я его увидела, когда он метался по зоне в распахнутой шинели, несмотря на мороз, возбужденный, под хмелем, большой, быстрый, довольно интересный, размашистый, лет тридцати; рассказали, что у него ослепительная шапка золотых кудрей, но поскольку он меня не вызывает, кудрей этих я еще не видела.

Делегация из «59-го» пришла из пяти человек, просят сделать концерт и выступить, сами они участвовать в лагерной самодеятельности, по их «закону», не имеют права, но «ух, как обожают искусство»: они-то уж, конечно, знали о моих событиях в Ерцеве первыми и добавили, что сделают все возможное, чтобы облегчить мою участь на лесоповале, и действительно, еще чаще стали подходить какие-то незнакомые огромные женщины и вставать вместо меня под бревно.

Продолжение следует

SUMMARY

THE GREAT MUTE

Monologues

Noted Russian film-makers Iosif Prut, Yuri Norstein, Ivan Dykhovichnyi, Oleg Kovalov, Alexandre Khvan reflect over imagery of silents yesterday and now.

Natalya Nusinova, Yuri Tsyvian. Reciprocal view. Two Russian cinemas of the 20-ies

Film historians's article on the splitting of Russian cinema into «white» and «red» ones.

RUSSIAN QUESTION

Notes on russiandom

Monologues of film-makers on the national identity of Russian cinema.

Igor Vinogradov, Vladimir Novikov. Soviet culture — nonsense?

Conversation of two leading philologists and critics — Igor Vinogradov, editor-in-chief of CONTINENT, and Vladimir Novikov, professor of Moscow State University, on adherence to the traditions and unbreakable ties of the Russian art in the 19-th and 20-th centures.

Russian idea

The set of stuff includes commentaries to Sergei Selyanov and Oleg Kovalov's film sponsored by BFI within the frame of the project launched as hommage to the centenary of cinema, and Andrei Eryomin's, a close friend and secretary to Father Alexandre Men', treat of the Soviet cinema of the 20-ies as derivation from religious «Russian Idea» — «RUSSIAN IDEA» AND RUSSIAN ORTHODOXY.

Liliana Malkova. Vertov, Lenin and Us.

An article of a known specialist in documentaries about dramatic tensions between ideology and factual material in docu-cinema.

WE ARE BORN TO MAKE FAIRY-TALES TRUE

A set of articles describing basic mythologemes of domestic cinema. The works of well-known critics are published, that is of Lev Anninskyi, Evgeny Dobrenko, Hans Guenter, Valentin Mikhalkovich, Sergei Dobrotvorskyi, Elena Stishova, Dmitry Bykov, Pyotr Vail, Nina Tsyrkun, Zara Abdullayeva, Victor Matizen, Oleg Aronson.

Both issues also contain SEGIDA-INFO — curious statistics of history of Russian cinema, presented by a co-author of E-Catalogue Miroslava Segida, and KUDRYAVTSEV'S LIST 2 — list of domestic films awarded with the most prestigious international prizes, compiled by Sergei Kudryavtsev.

Both issues also contain TATYANA'S NAMEDAY — next instalment of the third part of the novel by a Soviet star of the 30—40-ies Tatyana Okunevskaya, who was imprisoned in Stalin's GULag.

11828
30 ИЮЛ 1996

SERGEI EISENSTEIN — SUPERSTAR

Sergei Eisenstein. Treasure
Exclusive publication of the unknown record from Eisenstein's dairy the coded sense of which is being interpreted by a well-known film theoretician Semyon Freilikh.

Eisenstein Today
The nowaday comprehension of Eisenstein's creative legacy is discussed by director of Cinema museum Naum Kleiman, a recent graduate from VGIK Oleg Kosolapov and critic Natalya Sirivlya.

Anna Korolyova. Seams and Threads
A review of a young critic from St.Petersburg of Oleg Kovalov's SERGEI EISENSTEIN. AUTOBIOGRAPHY.

Efim Levin. On Eisenstein
Notes of the early deseased film historian and theoretician, deeply engaged into Eisenstein studies.

Vets Recollecting
Extracts from the speech of a former seaman from a battleship PRINCE POTYOMKIN OF TAVRIA Alexeyev whose recollections were used by Eisenstein when working on THE BATTLESHIP POTEMKIN.

T.Shuvayeva. A Film Document from Archives
A unique publication of footage taken when shooting A DREAM, winded up in June 1941 on the eve of the Great Patriotic War. Mikhail Romm and Sergei Eisenstein are on location.

DIRECTORS ON DIRECTORS

Milestones
History of domestic cinema in directors' reviews and attitudes: digest from Soviet periodicals of the 20—40-ies.

WE SO LOVED EACH OTHER
Leading film-makers of the ex-USSR reflect over Russian cinema.

CINEEPISTOLARIA

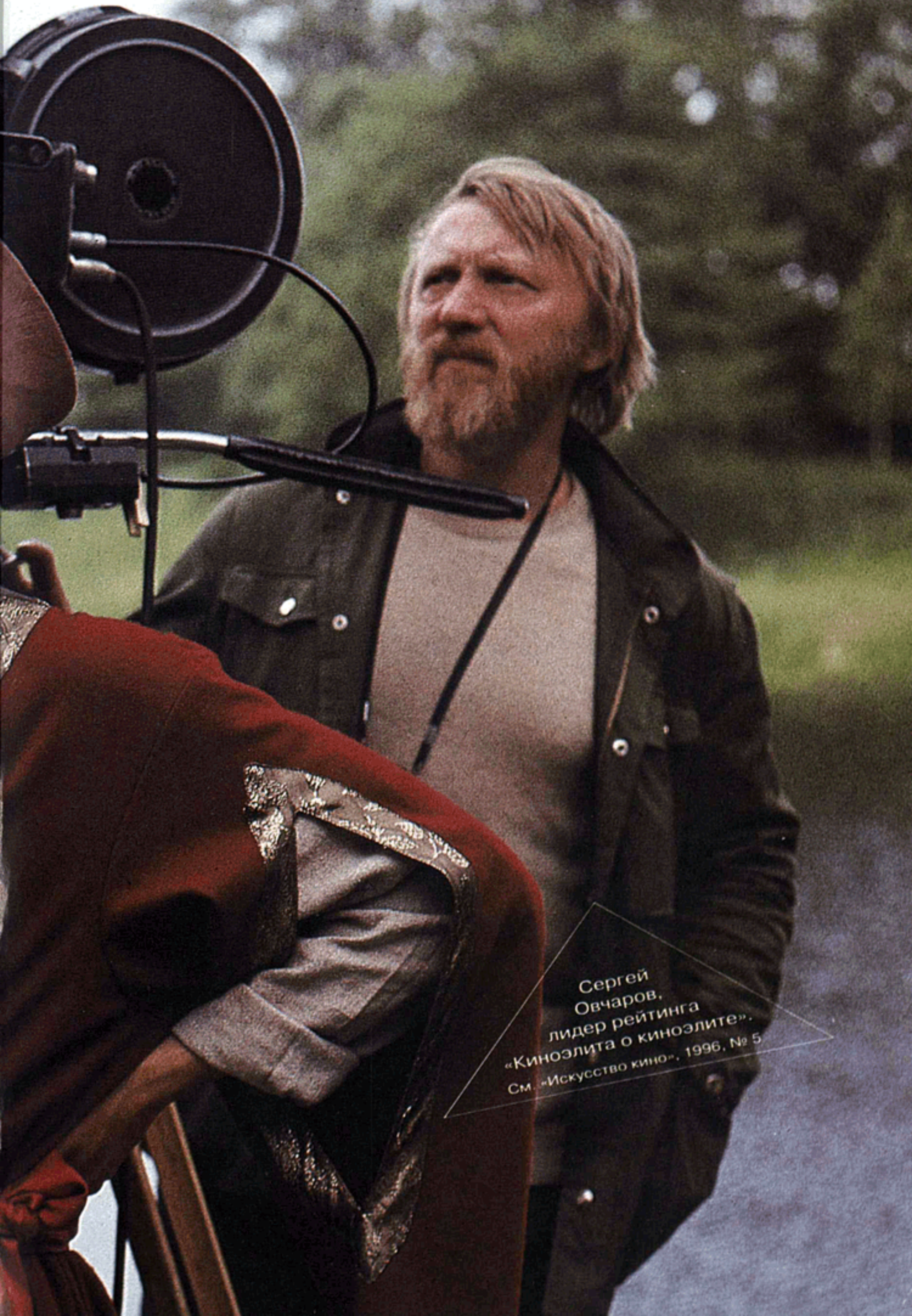
Leonid Obolenskyi. «The Easiest Way Out»
Leonid Obolenskyi. «A Trunk of Memories»
Leonid Obolenskyi. «Passed By»
Letters and interviews of a famous actor, script-writer and soundman Leonid Obolenskyi, who except several years spent in GULag, devoted all his life to cinema. His lifestory may serve as a book on history of domestic cinema.

Anele Sudakevich. Portrait of my Destiny
Vsevolod Pudovkin. Letters not about Love
Remembrances of silent cinema star Anele Sudakevich and selected letters of her close friend Vsevolod Pudovkin from her personal archive.

IF WE KNEW...

Dmitry Bykov. Traincrash
Review of ARRIVAL OF A TRAIN, film in episodes shot in commemoration to centenary of cinema by young directors (WEDDING MARCH by Alexandre Khvan, EXERCISE N 5 by Dmitry Meskhiev, TROFIM by Alexei Balabanov and ROAD by Vladimir Khotinenko). All the film-makers participating in the project won this privilege as the nominees of Jalta CineForum (winter 1994).

Students of VGIK prognosticate the future of Russian cinema.



Сергей
Овчаров,
лидер рейтинга
«Киноэлита о киноэлите».
См. «Искусство кино», 1996, № 5

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

Российская книжная палата
1998 г.
Обязательный экземпляр

4